بشرى موسى صالح



المركز الثقافي العربي

بشرى موسى صالح

الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث

المركز الثقافي العربي

* الصورة الشعرية في النقد العربي الحديث.
* تأليف: د. بشرى موسى صالح.
* الطبعة الأولى 1994

* الناشر: المركز الثقافي العربي.
* العنوان:

□ بيروت/الحمراء - شارع حان دارك - بناية المقدسي - الطابق الثالث.
* ص.ب/113-5158/* هاتف/343701-352826/* تلكس/NIZAR 23297LE/

□ الدار البيضاء/● 42 الشارع الملكي - الأحباس * ص.ب/4006/* هاتف/307651-303339/
● 28 شارع 2 مارس * هاتف/271753 - 276838/ * فاكس /305726/.

الصورة في الأدب، هي: الصوغ اللساني المخصوص، الذي بوساطته يجري تمثل المعاني، تمثلاً جديداً ومبتكراً، بما يحيلها إلى صور مرئية معبّرة، وذلك الصوغ المتميِّز والمتفرّد، هو في حقيقة الأمر، عدول عن صيغ إحالية من القول إلى صيغ إيحائية، تأخذ مدياتها التعبيرية في تضاعيف الخطاب الأدبي. وما تثيره الصورة في حقل الأدب، يتصل بكيفيات التعبير لا بماهياته. وهي تهدف إلى تحويل غير المرئي من المعاني إلى المحسوس، وتعويم الغائب إلى ضرب من الحضور، ولكن بما يثير «الاختلاف» ويستدعي «التأويل» بقرينة أو دليل. الأمر الذي يغذّي المعنى الأدبي بفرادته المخصوصة لدى المتلقي، إذ تنحرف الألفاظ في التشكيل الصوري عن دلالاتها المعجمية إلى دلالات خطابية حافة وجديدة، ومن ثم يمنح النص هويته، التي تتجدد، دائماً، مع كل قراءة.

كانت «مقولة» الصورة، قبل أن تندرج «مفهوماً» في ميدان النقد الأدبي والنظرية النقدية، قد استأثرت أولاً، باهتمام الفلاسفة. ابتداءً من «افلاطون»، ومع «أرسطو» استقامت تلك المقولة، ركناً اساسياً في ثنائية الصورة/المادة، أو المبدأ / الماهية، وهو أمر، أفضى إلى ظهور نظرية العلل الأرسطية: الصوريّة والفاعلة والمادية والغائيّة. إذ تقف العلة المادية وحدها بازاء، العلل الأخرى التي تندرج كلها في ضرب من الصور الخالصة، والبحث في هذه القضية، أدى إلى ظهور «مبدأ الفاعلية»، الذي أصبح، في القرون الوسطى، موضوعاً اشتغلت فيه وعليه، الفلسفة السكولانية الغربية. ثمّ استأثر الأمر، باهتمام «كانت» الذي بحث بعمق، في أمر التمييز بين: جوهر المعرفة ومادتها من جهة، وتجلّياتها الصورية من جهة ثانية. وبذا انتقلت مقولة «الصورة» من حقل «الميتافيزيقيا» وما يتصل بها في الفلسفة القديمة، إلى حقل «المعرفة». وفي ضوء هذا التحديث، دخلت الصورة في صلب التفكير المعرفي في العصر الحديث. ووجد هذا «المفهوم» صداه في الدراسة الأدبية، سواء ما كان منها بلاغياً أو أسلوبياً، أم ما كان بنائياً أو دلالياً. وكان النقاد العرب القدماء؛ مثل: الجاحظ وقدامة بن جعفر وعبد القاهر الجرجاني وابن الأثير والقرطاجي، قد انصرف جزء كبير من اهتمامهم في أمر الصورة، وبموازاة ذلك، وفي حقل الفلسفة العربية ـ الإسلامية، اهتم أيضاً بأمر الصورة الكندي والفارابي وابن سينا وابن رشد.

إنّ عناية الثقافتين الغربية والعربية، قد أفضت في الحقول التي أشرنا إليها، إلى مزيد من البحث والاستقصاء في المستويات النظرية لموضوع الصورة وفي تجلياتها في الخطاب الأدبي، وبخاصة أنّ أمر الاهتمام قد اتسع ليشمل ليس الفلسفة والأدب، فحسب، بل إنما العلوم المحضة، والمنطق، وعلم الجمال، وعلم النفس وغير ذلك.

إن ما يتصل بـ «الصورة» وبخاصة «الفنيّة» وبالأخص «الشعرية» كما تجلت في النقد العربي الحديث، هو «قضية البحث» التي تجرّدت لها، الدكتورة بشرىٰ موسىٰ، استاذة النقد في الجامعة المستنصرية، لتكون قضية بحث معرفية في هذا الكتاب. ولم تحفل بالموضوع في مستوياته «المدرسية» المباشرة، إنما بوساطة العرض والاستقراء والاستنطاق حيناً، والمقارنة والمضاهاة حيناً آخر، وبلغة حارّة متوقدة، ومعبرة، دخلت في تضاريس أرض كانت شبه مجهولة، يكتنفها الغموض. ولم تقف عند حدود التصنيف والتوزيع، إنما انصرفت إلى جوهر القضية، من ناحية كونها جزءاً من المبحث النقدي العربي الحديث، ولهذا فالاستقصاء الواسع، والتحليل الخصب، انصب، بعد تأصيل المفهوم، إلى مصادر الصورة الشعرية، والعوامل المؤثرة في تشكيلها، وعناصر الصورة، ووسائل تكوّنها، ثم أنماطها، وأساليب البناء التي تجلّت بها، وأخيراً الصورة بوصفها مكوناً للرؤية الشعرية الحديثة.

إنّ نظرة موضوعية ودقيقة إلى هذا البحث الكبير، من المنظور الذي قدمته المؤلفة، تكشف أن قضية «الصورة الشعرية» في أدبنا الحديث، ليست مهمة بذاتها، إنما بكيفياتها، وبهذا المنظور الجديد، انتقل الموضوع بأجمعه، من البحث في صورة الشيء إلى البحث في وظيفته، وهو أمر، يتصل مباشرة بالتحديث النقدي، الذي يلازم فكر الحداثة والذي يتمثل بالانتقال من السكون إلى الفعل، ومن النظر إلى الشيء من حيث هو تركيب وبنية مجردة، إلى حيث هو فعّالية تتصل بوظيفة تلك البنية ومظاهرها وكيفياتها، وهو أمر، طالما افتقر إليه النقد العربي الحديث.

الدكتور عبد الله ابراهيم
1992/12/8بغداد

اتخذ النقد العربي الحديث مناهج متباينة في دراسته للإبداع الشعري ظلت تمثل سعياً ومحاولةً في تفسيره وطموحاً وتطلعاً إلى احتوائه وتمييز ما هو ميسور على التحديد من ملامحه الفنية.

وأفاد نقادنا في هذا المجال من مناهج النقد الحديثة عند الغربيين التي اعتمدت على المعارف والعلوم المختلفة، وأشدها تأثيراً: علم الجمال وعلم النفس والفلسفة، رغبة منهم، أي النقاد، في التوسل بما يشبه أساليب العلم وطرائقه والاستعانة بها في دراسة الشعر وتحليله.

وعانت الدراسات الشعرية حيفاً فنياً وقع عليها وجد شكله البارز في المبالغة والإمعان في تأكيد جوانب بعيدة عن المظاهر الفنية للإبداع والابتعاد عن دراسة الشعر في جوهره إلى ما هو خارجي وناءٍ عن كنهه الإبداعي، وكان هذا، تحديداً، في المناهج التي اتجهت إلى دراسة الشعر ظاهرةً حيويةً لا تنفصل عن غيرها من ظواهر الحياة والمجتمع، وأهمها المنهج التاريخي والإجتماعي والنفسي أو على نحو أدق، النفساني، إذا ما حرصنا على الجانب العلمي التحليلي.

فعلى الرغم من النتائج المهمة التي قدّمتها الدراسات المعتمدة على هذه المناهج في مجالاتها، إلاّ أنها عانت، دائماً، مما يوجه إليها لوماً أو تقصيراً أو انحساراً فيما يتعلق بانشغالها بمسالك ومسارات بعيدة عن روح الشعر وجوهره الفني حيث مكمن الإبداع والتفرد.

وقد تكون زيادة الميل إلى هذه المناهج النقدية البعيدة عن روح الشعر وجوهره واقعة تحت وطأة إيثار السهولة التي يمنحها البعد عن تخوم الإبداع، أو مجاراة العصر في روحه العلمي، وعدوى الدراسات السائدة، أو دوافع أخرى قد تصلح أسباباً لذلك.

ولا يعني هذا أن الدراسة الفنية للإبداع الشعري كانت منحسرة تماماً عن نقد الشعر أو لم تتبلور في منهج يدل عليها ويسهم في إضاءة جوانبها فهذا يتنافى وهدف النقد الحقيقي في التفاعل مع النصوص الإبداعية وبلورة القيم الجمالية على نحو واعٍ ودقيق غير أن هذا

المنهج، في البدء، كان أحادي النظرة؛ أعطى الشكل أو النسيج البنائي اهتمامه الدقيق وأهمل المحتوى، ولعل المنهج الواحد مولع بالتطرف، دوماً، بدافع من تعصب أو تخصص أو من حمّى البحث عن طريقة جديدة ترصد ديمومة القلق في تأطير الإبداع وتطويق الفرادة، ومن هنا بدأ المنهج الشكلي الذي تتنازع عليه أربع كلمات صارت مصطلحات أو كالمصطلحات هي: «شكلي، فني، جمالي، أسلوبي»[1] مثقلاً، غالباً، بقيم شكلية تزيينية لا تمتلك عمقاً حقيقياً لادانتها ما للمحتوى من قيمة واقعية في تشكيل الإبداع، وتسطيح هذه القيمة وتحويلها إلى مفهومات تقنية وتجريبية، فلم يتمكن ذلك المنهج من التحليق بجدارة في فضاء الإبداع الشعري وأنّى له أن يفعل هذا بجناح واحد؟!

ولم تنتهِ مشكلة التطرف فكان للمضمون الأدبي أنصاره ومريدوه فبدا المنهج الواقعي، وإن استقرت تنظيراته واضحة في الأشكال النثرية من قصة ورواية ومسرحية أكثر منها في الشعر[2]، مذعناً لموجة مضمونية عارمة ترفع شعار الفن للمجتمع وتعد الأدب وعاءً فكرياً محضاً.

وهكذا توالت مناهج النقد الأدبي بعيدة عن التوحد، خاضعة لحالة تعدد مربكة شهدت غياب الموقف المتكامل من الإبداع الشعري لم يتسن لها فيها الانعتاق من الرواية المكبّلة صوب منفذ مفرد معزول وبعيد عن منافذ الخلق الشعري الأخرى.

واستغرقت حالة التعدد المتطرّفة هذه القرن التاسع عشر عند الغربيين استجابة لعوامل عامة وخاصة في الحياة والمجتمع والفكر والفلسفة وتراكم الخبرات وتنوع الأدب الإنشائي، ومضى قسم كبير من هذه المناهج إلى القرن العشرين مع زيادة حيناً ونقصان حيناً، وكل منهج يرى في نفسه الجدة، ويشغل أصحابه حيناً بذلك، ولكن يمكن القول إن القرن العشرين عمل على تشذيب التطرف في تلك المناهج عامة، والتمسك بما هو في الصميم من العملية النقدية وما يهب الناقد سعة الأفق وتعدد زوايا النظر إلى الأدب المبدع[3].

وحاول نقد الشعر الحديث منذ الربع الأول من هذا القرن أن يوطّد صلته بالتركيبة الفنية للشعر[4] والنفاذ في نسيجه المتفرد على نحو يطل منه على السمات الفنية التي منحت الإبداع شكله الخاص من جانب، والكشف عن المحتوى الفكري المتفاعل بالبناء الفني

(1) علي جواد الطاهر، مقدّمة في النقد الأدبي، ط 2، بيروت 1983، ص 434.

(2) ينظر: محمد مندور، الأدب ومذاهبه، ط 3، القاهرة د.ت، 84.

(3) ينظر: الطاهر، ص 441، وما بعدها.

(4) اتفقت أغلب الدراسات النقدية للصورة أن القرن العشرين شهد منذ أوائله اهتماماً شديداً بالدراسة الفنية والبنائية للشعر متجسدة في الصورة، بدأ عند الغربيين بمناهج مختلفة وانتقل إلينا فيما بعد، ينظر مثلاً: جابر عصفور، الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، القاهرة 1974، ص 7|ونعيم اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، دمشق 1982، ص 5 وما بعدها، وعبد القادر الرباعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، عمّان 1980، ص 13.

بمنظومة من الصلات والوشائح التي تحكم الصياغة المتكاملة للتجربة والنسق، من جانب آخر.

وأدرك قسم كبير من النقاد أن وسيلتهم لتحقيق هذا الضرب من الدراسة الفنية المتكاملة هي الصورة الشعرية حيث تبين الملامح المميزة لأسلوب الشاعر التي يحقّق فيها الاعتماد الكبير على انعكاسات الخبرة الفنية لديه صياغة، ونظام التفكير القائم على وعي التجربة بأبعادها المختلفة وما يرصده من خبرات متّميزة يستوحيها من الحياة ومن المعرفة الثقافية محتوىً ومضموناً، فالصورة هي التركيبة الفنية التي تحقق هذا التوازن بين المستوى المطلوب، والمنجز أو المتاح تفاوتاً بين التقريرية والإيحاء الفني، وضمن هذه المعادلة يخضع الناقد، الصورة، لمراجعة فنية يجد نفسه فيها بإزاء حالات من التأمل تدفعه إليها مكنونات الصورة ومجسّاتها البعيدة إذا ما بلغت عمقاً حقيقياً من الإبداع ضمن وجهة نظر نقدية خاصة به تفتح آفاق الروية بوجه متلقي الشعر وعياً وقيمة.

وعليه، وبعد أن كشفت الدراسات النقدية الحديثة أهمية الصورة وما تمنحه من أساس ملموس ووسيلة جوهرية لتلمس التفرد وتحديد ما أمكن من مظاهره، تبوأت الصورة مكانة مهمة في مناهج النقد المختلفة ووضعها النقاد في مقدمة وسائلهم لدراسة جوهر الشعر وما يتعلق به من مؤثرات.

وما كان لهذا أن يتم لولا أن مفهوم الصورة نفسه قد تغيّر في هذا القرن لتغير مفهوم الشعر ذاته، وارتباطها بهذا التغير على أنها واسطته الرئيسة وجوهره الدائم الذي يحقق له التفرد، ويرتبط ارتباطاً جدلياً بمتغيراته الذاتية والموضوعية؛ فكان البحث في الصورة يقترب في وجوه كثيرة من البحث في الشعر وخصوصيته العصرية التي تمنحه قيمة فنية ـ إنسانية توازن بين المتعة الفنية أو الإثارة، وتجارب الحياة وقضايا الفكر المتبلور بمسارب شتى ومواقف مختلفة.

وأضفى كل منهج درس الصورة واعتمد عليها في تحليله العميق على مفهومها ومنحها بعداً نقدياً جديداً، فحملت الصورة ملامح المنهج ومفهومه الخاص فكانت لها سمات محددة في أكثر من مجال من مجالات المعرفة الإنسانية في الدراسات اللسانية أو اللغوية والفلسفية والنفسية والرمزية والبلاغية أو الفنية رصدت عند الغربيين في خمس دلالات هي: اللغوية والذهنية والنفسية والرمزية والبلاغية أو الفنية [5].

وإذا ما ظهرت الدعوة إلى التكامل بين المناهج النقدية في هذا القرن فإنها تجد صداها الحقيقي في دراسة الصورة فما نلمسه من فصل يسير بينها في الخط النظري أو التنظيري نجده مضللاً ووهمياً في الجانب العملي أو التطبيقي، ولذا كان على ناقدنا العربي وهو يستفيد منها أن يحرص على الانتقاء الدقيق لما تضمه المناهج من دلالات، وأن

(5) ينظر: اليافي، ص 41 وما بعدها في تفصيلات هذه الدلالات.

يستخدم أكثر من منهج، أو أكثر من دلالة ومفهوم، على أن يعي الدلالاة التي ينتقيها ويؤثرها من بين دلالات الصورة ويعد هذا الوعي لدى الناقد مقياساً لتحقيق النجاح في اختيار الصورة أداة ووسيلة نقدية في دراسة الإبداع الشعري والتخلص من حالة التداخل والتقاطع والارتباك التي يفضي إليها ضمور هذا الوعي أو عدم وضوح الرؤية عنده.

ويبدو لي أن غموض مفهوم الصورة في نقد الشعر العربي الحديث يرجع في واحد من أهم أسبابه إلى هذا التداخل بين الدلالات وتشابك الأصول وفقدان الوعي النقدي المنهجي فضلاً عما تتصف به الصورة، الفنية، ذاتها من طبيعة مراوغة تتأبى تحليلاً يعتمد على بعد واحد تكشفه بنيتها اللغوية أو الأسلوبية أو مفهومها المباشر، ففيها تطلّع إلى تعدّد الأبعاد والاحتمالات التي تنتجها قراءات الناقد باحتكامه إلى خط التوازن بين المستوى الفني، والنفسي أو الشعوري على ألاّ يكون عمله خاضعاً لتصور إمكان رصد آفاق المخيلة باخضاعها لجدال المنطق العقلي بانعكاساته المقيّدة، فإن علائقها حدسية أو شعورية يجلّيها منطق الفن وحده.

ولا ننسى في هذا المجال ما تركته الدراسات النفسية (السايكولوجية) التي فتح فرويد آفاقها بمباحثه عن العقل الباطن واللاشعور من آثار في مفهوم الصورة، فالصورة طبقاً لتحديده: رمز مصدره اللاشعور، وما تطورت إليه دلالة اللاشعور عند الدراسين بعده وأهمهم يونج من المحتوى الفردي إلى الجماعي أو الجمعي فصارت الصورة ضمن هذا الفهم جزءاً من الميراث الحضاري للذهن الإنساني[6]، فضلاً عما خضعت له الصورة في المذاهب الأدبية من طبيعة متغيرة ارتباطاً بنظرة المذهب الخاصة وتنظيراته لها وقدر اهتمامه بها وتحديد مظانها أو مصادرها بين الذات والموضوع.

وينبغي لنا ونحن نبحث في نقد الصورة الشعرية أن نميّز بين مجالين تبلورت فيهما جهود نقادنا هما: المجال التنظيري: وحاولوا فيه إرساء مفهوم الصورة الشعرية الحديث وأهميتها في التعبير الشعري والبحث في المقارنة بين مفهومها القديم والجديد والمؤثرات المختلفة التي انعكست على بحث الصورة تراثاً ومعاصرةً، والمجال التطبيقي: الذي اتضح في دراسات شعرية اختارت الصورة منهجاً نقدياً لدراسة شعر عصر ما أو شعر شاعر ما.

ولا يعني هذا التحديد أن المجالين متقاطعان، تماماً، فإن التفاعل والتعاطف والتبادل مألوف وشائع على نحو ملموس بينهما، وإذا ما كانت بالمجال التنظيري حاجة إلى التمثل بصور شعرية معينة تساعد الناقد على جلاء المفهوم وإيضاح الفكرة فإن التطبيقي لم يستغن، غالباً عن مقدمة تنظيرية طويلة يعرض فيها تاريخاً لتطور المصطلح ودلالاته والمؤثرات فيه والوعي واللاوعي وقصة المذاهب الأدبية واللاشعور الفرويدي واليونـجي، وغير هذه من

(6) ينظر: علي البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري ط 1، بيروت 1980، ص 28.

الأمور التي صارت أشبه باللازمة التي لا بدّ من ترديدها، ومن هنا لم يقدّم الفصل بين المجالين قيمة عملية ملموسة فحاولنا توحيد المجالين لاستخلاص النتائج النظرية لنقد الصورة أولاً، وحدود النجاح أو الاخفاق في استخدام الصورة مقياساً نقدياً لدراسة الإبداع الشعري وتقويمه ثانياً.

وإذا ما أردنا أن نضع تحديداً زمنياً لبدء الاهتمام النقدي الحديث بالصورة لدى نقادنا، على ألّا يكون هذا التحديد حاسماً بل تقريبي بهدف تأطير الدراسة بإطار زمني، فعلينا أن نذكر اهتمام أصحاب الديوان بالصورة الشعرية في كتابهم النقدي: الديوان، الذي يعد من أوائل الكتب النقدية التي أثارت موضوع الصورة عنصراً مهماً وركناً أساساً لتحقيق التجديد الشعري، فرأوها وسيلتهم لما تطلّعوا إليه من تجديد في مقاييس الشعر النقدية التي: «كان مبعثها الأول ما وجدوا لصورة الشعر عند المحافظين من اهتمام بالصنعة والطلاوة اللفظية.. والخيال القريب.. مما رأوه لا يتناسب وروح العصر وما انطبع لديهم من صورة جديدة للشعر الحديث تخالف في خطوطها وظلالها تلك الصورة أشد المخالفة»[7] نتيجة لاطلاعهم على الآداب الغربية وما تقر في نقدهم من مبادىء الشعر وأسسه التي حدّدتها الرومانسية والرمزية على نحو خاص.

ومع هذا الاطلاع أو التأثر بدأت صعوبات تشكيل الصورة، عندهم، بين الاستخدامين التقليدي والحديث، ونقد الصورة طبقاً للمقارنة بينهما ومحاولة تقديم مفهوم نظري تتجلى فيه طبيعة التشكيل الجمالي الحديث للصورة، وحاول الديوانيون في هذا المجال أن يفصحوا بنقدهم عن تأثرهم بالرومانسيين والرمزيين، فمعهم بدا المحتوى النفسي أو الوجداني قسيماً للعنصر الحسيّ المألوف في تشكيل الصورة ونبذوا فكرة النقل الحرفي أو الآلي للمعنى وتجاوزها إلى الأثر النفسي وارتباط الصورة بالوجدان، فأعلوا بذلك من شأن العاطفة والخيال مصدرين مهمين لرفد الصورة بالجدة والحيوية[8] ورأوا، أيضاً، تأثراً بالرمزيين، أن على الشاعر: «الإيحاء عن طريق الصورة والموسيقى بحالات نفسية إيحاءً ينير ـ عن طريق التأمل ـ للآخرين نفوسهم فيستشعرون وقع التجربة التي عاناها الشاعر في واقع حياته، أو بطاقته التصويرية التي تخلق التجارب بل تستطيع أن تخلق الحياة ذاتها»[9].

ومن هنا يمكن أن نلحظ بدء تغلغل المستوى النفسي أو توافر القيمة النفسية عنصراً مهماً في نقد الصورة الشعرية وتقويمها في النقد الحديث وتحوّل الذوق الجمالي، على نحو

---

(7) حسن أحمد الكبير، تطوّر القصيدة الغنائية في الشعر العربي الحديث، القاهرة 1978، ص 340.

(8) ينظر: عباس محمود العقاد وابراهيم عبد القادر المازني، الديوان، ط 3، القاهرة 1963، 1 / ص 2 وما بعدها.

(9) محمد مندور، فن الشعر، القاهرة د.ت، ص 64 والملاحظ أن أغلب ما سجلوه في هذا المجال من نقد للصورة كان متعلقاً بالصورة التشبيهية، ينظر: العقاد والمازني، الديوان، 1/ص: 17-23.

عام، من البعد الحسي والشكل الخارجي إلى البعد النفسي، وما ينبغي للصورة أن تحققه من إظهار الصلات بين الموجودات والإحساس بها، أو بمعنى آخر علاقة الأشياء وصلتها بحالة البـدع الشعورية، والتعبير عن الأثر الوجداني الذي انطبع في ذاته منها، ونقل هذا الأثر، إيحاءً وإشارةً، إلى المتلقي ليثير عنده الاستجابة الفنية المتكاملة، ويرفع ذوقه إلى مستوى إحساسه التام بما أراد المبدع أن يوصله إليه.

وبعد الديوانيين توالت محاولات النقاد وجهودهم النقدية في بحث الصورة، حتى لا يكاد يخلو كتاب نقدي حديث من فصل أو مبحث فيها، لما يمثّله موضوع الصورة من حيوية، وما يفتحه من مسارات ومنافذ لدراسة الإبداع الشعري، وما يثيره من جدل وآراء يعكسان ثقافة الناقد ومنهجه، فضلاً عن الدراسات المستقلة في الموضوع التي فتح آفاقها مصطفى ناصف في كتابه: الصورة الأدبية[10]، الذي يعد أول كتاب ينفرد بتقديم بحث في التنظير النقدي الحديث للصورة وتقديم المفهوم الغربي لقضايا الصورة ومشكلاتها إلى القارىء العربي.

وفيما بعد كثُرت الدراسات الشعرية التي تتخذ من الصورة أساساً لفهم الإبداع وتقويمه طبقاً لدلالات الصورة المختلفة وما تصب فيه من مناهج، حتى بدت هذه الكثرة مقلقة ومربكة، أثارت انتقادات شتى بين النقاد والدارسين لما تسببه تلك الكثرة من سأم وما يثيره من دعاوى التقليد والتكرار وعدم وضوح الرؤية وغيرها، ومما أكدّ ذلك أن قسماً لا يستهان به من هذه الدراسات يقع حقيقة تحت وطأة هذه العيوب والمشكلات ويبتعد بالصورة عن جوهرها ويفرغها من محتواها ويحيلها إلى تقسيمات وأطر وصيغ جاهزة تصلح لدراسة أي شاعر أو أي عصر من دون تمييز، لتقع الدراسات الشعرية بذلك فيما حاولت الإبتعاد عنه من دراسة تقليدية للأدب، وخرجت دراسات عن هذا الحكم بفضل تميزّها وارتباطها الفاعل بتفرد الفنان وصوره المبدعة واضعة الكشف عن هذا التفرد والتميّز هدفاً وغايةً واسطتها الفنية لتحقيقه هي: الصورة.

ومن هنا تحتّمت ضرورة وجود دراسة نقدية أو دراسات تكشف عما دارت فيه وحوله الجهود والمحاولات وهي تتبع هذا التشكيل الشعري من قضايا ومشكلات، تنظيراً وتطبيقاً، على نحو تحليلي تقويمي لا عرضي تفصيلي، إلاّ بما يسهم في إيضاح القضية أو تيسير المشكلة، وبمعنى آخر إن الهدف ليس هو الاستقراء التسطيحي بقدر ما هو الانتقاء المعمق للجوهري والعضوي منها وحاولت هذه الدراسة أن تسير وفق هذا السبيل أو المنهج اعتقاداً بجدواه وفائدته في اضاءة هذا الموضوع وفك اشتباك أصوله وتعقيد قضاياه.

وعلى الرغم من أن المنهج الصوري أو التصويري، إذا ما جاز لنا هذا التحديد، منهج حديث، يتطلع إلى الدراسة المتكاملة للإبداع الشعري والكشف عن ترابطاته ومقارباته

(10) ينظر: مصطفى ناصف، الصورة الأدبية، ط 1، القاهرة 1958.

المتشابكة مستفيداً من الدراسات الغربية في هذا المجال إلّا أنه لكي يكون فاعلاً ينبغي أن يرتبط بواقعنا الشعري العربي وما يكنّه من محتوى جمالي وانساني خاص يتجسد فيه وعينا لتراثنا الشعري وكوامنه الروحية والتعبيرية لا أن يعبر عن واقع شعري ومطالب جمالية بعيدة تماماً عنا، لأنها لا تنبثق منه، فيكون العبء ثقيلاً في التوفيق والتلفيق ومحاكاة قيم غير منظورة في نص منظور، وليست هذه دعوة متعصبة منغلقة تؤثر العزلة والتقوقع بل هي دعوة لتأصيل الأخذ وتجذيره كي لا يأتي منبتّاً، قلقاً، رجراجاً وحتى لا تأتي تطبيقاتنا لما أخذناه هشّة ومفككة بعيدة عن الاستيعاب المطلوب في الأخذ والتمثل وبما يحقق وضوحاً في المفهومات أو التقسيمات والمصطلحات التي بلغت من عدم الاستقرار في حقل الصورة حداً بعيداً فاق ما عداه وطغى عليه.

وعلى الرغم من حداثة هذا المنهج لدينا وما استخدمه من دراسة تحليلية للإبداع الشعري وما استعان به من تطور وسائل الناقد الحديث وتوسع مجال خبراته بل اشتمالها على أكثر من مجال، إلّا أن جانباً واسعاً منه يقع ضمن نطاق تطوير مباحث البلاغة القديمة باخراجها من حدود علم المنطق الذي هيمن عليها، بعد عصر السكاكي، إلى الذوق المستند إلى التواصل بين المبدع والمتلقي ومحاولة إخضاع، التشكيل البلاغي، لفهم معاصر يربطه بنفسية المبدع ودواعي انتقائه له من دون التشكيلات أو الفنون البلاغية الأخرى، والصلات التي يمتزج بها من النسق أو بنية العمل الكلية، على نحو يخرج الدراسة الفنية للإبداع الشعري من النظرة الجزئية إلى الكلية بالنظر إلى الجزئيات ضمن الكل ثم إلى الكل في صورة واحدة متكاملة، ويبعدها أيضاً عن محاولة محاصرة الإبداع بمنظومة من التقسيمات والمقاييس المحكمة التي لا تصلح له ولا يعد مجالاً لها، فضلاً عما يتيحه هذا من إثراء لدراسة الأدب التطبيقية التي ظلت محدودة في نقدنا القديم لا تتجاوز تحليل صورة أو فكرة في بيت أو مجموعة أبيات لأسباب تتعلق بالشعر نفسه أو بمقاييسه أو بظروف عصره أو بدواعٍ أخرى تقتضي الدراسة المستقصية.

ولعل السبب المهم المعلّل لابتعاد نقدنا القديم عن هذا النمط من الدراسة الكلية للشعر التي تستند إلى الصورة، وسيلةً وأداةً، هو: «الثنائية الحادة بين الألفاظ والمعاني، تلك الثنائية التي تعمقت ضمائر البلغاء والنقاد، وأدت إلى الفصل الكامل بين شكل العمل الأدبي ومحتواه، وما ترّتب على ذلك من النظر إلى الصورة الفنية باعتبارها جانباً من جوانب الصياغة الشكلية الطارئة على معنى سابق عليها»[(11)]. فطغى البحث في هذه الثنائية على النظر إلى الأبعاد الجمالية الناتجة من ائتلافهما وامتزاجهما.

ومن هنا لم تتمتع، الصورة، بقيمة عضوية أو بنائية في مقاييس النقاد القدامى

(11) عصفور، ص 381 وينظر: الرباعي، ص 15 وجودت فخر الدين، شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، بيروت 1984، ص 49.

التقويمية فهي عندهم طريقة تعبيرية خاصة تنحصر أهميتها فيما تحدثه في معنى من المعاني من خصوصية وتأثير. ولكن أياً كانت هذه الخصوصية أو ذاك التأثير فهي لن تغيّر من طبيعة المعنى في ذاته وإنما من طريقة عرضه وكيفية تقديمه، فهي لا يمكن أن تخلق معنى بل إنها يمكن أن تحذف من دون أن يتأثر الهيكل الذهني المجرّد للمعنى الذي تحسّنه أو تزيّنه. فمن هذه الزاوية لا غيرها أجمع البلاغيون والنقاد على أهمية المجاز ودوره في إيضاح أو تنميق أو تزيين الفكرة العارية المجردة المعبر عنها بالمعنى[12].

ولعل هذه النظرة تغفل ما للصورة من أهمية مركزية انصبت عليها جهود النقاد المحدثين وتبلورت هذه الأهمية أو القيمة بكونها التركيبية الفنية ـ النفسية النابعة من حاجة ابداعية ـ وجدانية متناغمة يتخذها الشاعر أداة للتعبير الوجداني أو النفسي ومجالاً لاظهار التفرد الفني في الصياغة المبدعة وإضفاء معنى جديد لم تكن تمتلكه القصيدة، أي الفكرة وصياغتها في آن، ولن يتحقق هذا إلا بإدراك الشاعر لهذه القيمة والتوسل بها بوصفها تعبيراً أوحد لا يمكن أن يعدل عنه إلى سواه، ولا يمكن للقصيدة في صورتها الكلية أن تستغني عنه من غير أن تعاني تصدعاً وانكساراً، وبذلك تتراجع النظرة الثانوية إليها وتنحسر بإزاء الصورة، الواسطة ـ الجوهر، المتآزرة مع غيرها من العناصر والممتلكة لقيمة نقدية مطلوبة لا بد من توافرها لتحقيق سمة، الفنية، لها في ذاتها وخارج ذاتها.

وبعد أن تخطّى النقد الحديث الفهم التقليدي للصورة حاول إثارة مقاييس نقدية جديدة مرتبطة بالفهم الحديث لها، الواسطة ـ الجوهر، منها: إنها وسيلة الشاعر للتجديد الشعري والتفرد يقاس بها نجاح الشاعر في إقامة العلائق المتفردة التي تتجاوز المألوف بتقديم غير المعروف من الصلات والترابطات التي تضيف إلىّ التجربة الإنسانية المطلقة وعياً جديداً، وما ينبغي للصورة أن تحققه من التوازن بين ما ترصده من مظاهر حسّية وما يعادلها من الانفعالات والأبعاد النفسية، وما تعبر عنه هذه المظاهر أو العناصر من أثر ذوقي مباشر أو تداع وارتباط لا شعوري مبهم لدى الشاعر تكشف عنه الصورة بصيغة علائق اسقاط لا تحمل انعكاسات مقيّدة، ثم لا بدّ للشاعر من أن يخلق الانسجام والوحدة بين الصور داخل القصيدة وصولاً إلى تشكيل، صورتها الكلية، وهذا يفترض أن تتضافر مجموعات الصور لتؤدي احساساً موّحداً يفضي إغفال أية صورة منها إلى خلل معنوي واضح في القصيدة وتهلهل بنائي مكشوف فلا بد للصور إذاً من أن تتماسك على أساس الوحدة والتكامل.

وعلى الرغم من أن بناء الشعر، الغنائي خاصة، بناء صوري إلاّ أن طبيعة الصورة فيه وتشكيلها وعناصرها ومصادرها خضعت جميعاً لمفهومات مختلفة وحساسيات متقاطعة باختلاف العصور الشعرية لمسنا شيئاً منها في الفرق بين طبيعة الفهم القديم والجديد لها،

---

(12) ينظر: عصفور، الفصل الخامس، ص 381-464 وتتبع فيه هذه النظرة عند النقاد والبلاغيين على نحو تفصيلي استقرائي.

ونجد هذا التغاير والتقاطع، في طبيعة البناء والعناصر والمصادر الصورية في الشعر العربي الحديث تدرجاً مع مراحله بدءاً بالتقليدي أو المحافظ وانتهاءً بالشعر الحر، فالصورة هي المرآة التي لا تعكس الخصوصية والوجه الإبداعي للشاعر فحسب بل أنها تحمل سمات المرحلة الشعرية التي يعد الشاعر جزءاً منها، ومن هنا وجدت الدراسات الأدبية التي تعني بأدب العصر، صورياً، وبدا الشعر الحر أكثر تعبيراً عن حالة الاختلاف والتقاطع في تشكيل الصورة وبنائها بحكم تركيزه على الصورة من جانب، واشتماله على أكثر من نمط بنائي من جانب آخر.

وبعد أن حدّدنا أهمية الصورة ومكانتها في الإبداع الشعري وارتباطها بمفهوم الشعر ارتباطاً جدلياً لأنها الأداة التي تحمل ميسمه وتعبر عن جوهره، وما يفرضه استخدام الصورة أداة ووسيلة لدراسة الإبداع من تكامل بين المناهج لتعدد دلالات الصورة وما تفتحه من آفاق ومسارات للناقد في أكثر من وجه من وجوهها وأبعادها، وما ينبغي أن يخضع له هذا التعدّد من وعي منهجي لا يخلط بين التكامل والتداخل، لما يفضي إليه التداخل من غموض مفهوم الصورة وتراجع قيمتها الحقيقية في دراسة الإبداع الشعري وتحديد خصائصه الجمالية أو المآخذ عليه، وأن على دارس الشعر، بعد هذا كله، وهو يستخدم، المنهج الصوري، أن يخضع منهجه لثلاث حقائق عليه أن يواجهها أو يضعها في تصوره: «أولاها أنه ليست كل قصيدة تقبل منا بسهولة أو تيّسر أحكاماً نصدرها عن طريق دراسة الصورة، وثانيتها أن الصورة أو مجموع الصور لا تشكل وحدها العمل الفني لأنها أجزاء من كل عام ولا بد من ربطها بهذه الأجزاء، أو دراستها في ضوئها، وثالثتها: أن الصورة المدروسة يجب أن تكون ممثلّة للشاعر ولمذهبه ولعصره، أي أنها يجب أن تختار بطريقة انموذجية سواء أكانت رديئة أم جيدة لتكون دليل صدق على نوعية الفن وعلى تطوره»[13].

وهذا يعني أن المنهج الصوري، إنتقائي ـ تكاملي، ويفترض الانتقاء في أهم شروطه: الذاتية أو الانطباعية التي توجه عمل الناقد وتدفعه إلى مضايقها اختياراً وتوجيهاً، ولا نريد تجريد الناقد منها فهي أساس عمله وتفاعله معه، إلاّ أن التوجس يقع فيما يمكن أن تجر إليه هذه الذاتية المنتقية من نسبيّة وتفاوت فرص النجاح تبعاً لاختلاف طبيعة أصحابها من النقاد أو الدارسين وقابلياتهم، ولا يمكن أن ننسى مسألة أخرى هي أن الانتقاء لا يقع دائماً تحت سقف الذاتية أو تفرّد الناقد في اختياره فهو في أحايين أخرى لا يكون حيادياً بل مدفوع برغبته في تسجيل رأي ما، أو الانتهاء إلى حكم ما، فيسعى إلى التقاط ما يتفق و(مسعاه) من النصوص، وفي هذا تفريط لبقية الدراسة النقدية لافتقاد الانتقاء الموضوعية المحايدة التي لا نعدها نقيضاً للذاتية بل مكمّلة لها، ولا نقع بهذا في تناقض لأن علينا أن نميّز بين الذاتية الإنطباعية والانحياز أو التعصب المغرض، فإذا ما استطاع الناقد أن يقابل

(14) نعيم اليافي، تطوّر الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، دمشق 1985، ص 6 وما بعدها، وينظر: احسان عباس، فن الشعر، ط 5، بيروت 1975، ص 239 وأورد النقاط ذاتها.

بين الموضوعية والذاتية في انتقائه للصور أو القصائد مستعيناً بما يراه مناسباً لدراسته من دلالات الصورة أو نتائج المناهج الدارسة لها سار في خط الإلتقاء المتكامل الواعي لا الانتقاء العشوائي أو المنحاز.

وهناك مسألة أخرى يؤدي التفريط بها أو اغفالها، على ما يبدو لي، إلى التقليل من قيمة دراسة الصورة والأهمية النقدية لنتائجها هي أنّ المسار النقدي الصحيح ينتهي إلى الحكم بعد التحليل، لا أن يسير بطريق معكوس باخضاعه الصورة لانماط أو تقسيمات تعد وكأنها أحكام عليها قبل المضي في دراستها، إذا ما علمنا أن أغلب هذه التقسيمات مستعارة من مصادر ومظان غير عربية وهذا يفترض حذراً ووعياً في التماسها وسائل منهجية، لئلا تغري بإيثار الأطر الجاهزة في التفكير والوقوع في التكرار والتجاوب السطحي مع الإبداع، ولا يعني هذا أن الإفادة مما وصلنا من خبرات منهجية غربية في حقل الصورة عديم الجدوى، فالرأي الذي يذهب هذا المذهب يقع حتماً في تعميم مضلل وغير منطقي، فقد شكلّت هذه الخبرات ركيزة مهمة أعانت من ادرك الأسلوب الصحيح في استخدامها وتأصيلها وربطها بالواقع الشعري العربي، وتظل دافعاً إلى التعميق والتطوير في دراسة الصورة الشعرية، وتحديثها، الأمر الذي تشكو منه نسبة كبيرة من دراساتنا في هذا الموضوع، حاضراً.

وإذا ما كنا نقف في صف الرفض الشديد للاحتذاء الحرفي أو الإنبهار السطحي الحاصل بما يغص به قسم من دراسات الصورة من مصطلحات غربية على القارىء العربي وما استقر في وعيه من مصطلحات بلاغية عربية مألوفة، فإننا لا نتفق وما اتخذه أسلوب الرفض عند بعض النقاد أو الدارسين في مقالاتهم أو مناقشاتهم التي تلجأ إلى التجريح والتندّر والهزء من هذه المصطلحات سبيلاً إلى التعبير عن فداحة الخطأ أو خطر النبو الشديد عن سلوك النهج العربي في الدراسة فإن هذا السلوك غير علمي ولا يقدم حلاً للمشكلة بقدر ما يسهم في معاضلتها وتعقيدها فإنه قد يخلق أثراً عكسياً لدى بعض الدارسين فيغدقون علينا ما لذ وطاب من هذه المصطلحات التي لا تنفك تزداد وتنمو، فالخطر أو الخطأ لا يكمن وراء تسمية معينة غربية، على ما اعتادت عليه ذائقتنا، فإن هذه القضية جزئية ونسبية، بل أن الخطورة تتحقق حين تتحول الدراسات إلى ركام من مصطلحات وزعوق لفظية مقصودة لذاتها لا تنبثق من وعي ودراية ولا ترتبط بواقع الصور المنقودة وما تحتمله من تحديدات، هذا من جانب، ومن جانب آخر فإن الإمعان في التقسيمات والتفريعات يسهم في تهشيم وحدة القصيدة الأمر الذي كان في نية الدراسات الحديثة الابتعاد عنه والسعي إلى تخطيه فضلاً عما يفترضه المنهج الصوري من نظرة كلية نسقية إلى القصيدة الشعرية، ولعل هذا السلوك يفضي أيضاً إلى انحسار روح الإبتكار عند الدارسين التي لا بد من توافرها في هذا الباب وهم يحتكون بالتفرد الإبداعي متمثلاً بالصورة التي تمنح دارسها آفاقاً وأبعاداً غير متناهية إن كانت مبدعة ومتميّزة حقاً، وأن دأب الدارس أو توقه ينبغي أن يكون في البحث

عن الملامح الخاصة لها أو الشخصية الفنية التي يدل عليها التميّز ووعي الذات.

ولا تطمح هذه الدراسة إلى ترجيح المثال من بين دراسات الصورة ولا تسعى إلى تحكيم فكرة الانموذج المحتذى فهذا منهج مدرسي، على ما يبدو لي، فضلاً عن أنها تسعى إلى أن تكون موثبة داعية إلى نهج متجدد، دائماً، يضع في نيته وفي نتاجه فكرة النقلة المتغيرة وتجاوز فكرة المثال والأنموذج لأنها ما عادت تنسجم وروح الحداثة والتطور في الفكر والنقد والتحليل، وليست هذه دعوة خطابية تصرخ: التزموا بهذا ودعوا ذاك، بقدر ما تسعى إلى تقديم مؤشرات كانت حيادية بإزائها تقرّر الحال الواقعة وتفصح عنها وتسلّط الضوء على المسالك والطرق التي سارت فيها هذه الدراسات على نحو يرصد الخاص متحداً بالعام بمعنى أنها لا تسعى إلى تقديم سرد وصفي أو ببلوغرافي، للكتب والدراسات الصورية بل أنها أرادت أن تفتح الأدراج وتستخرج ما فيها وتعود لتوحد المحتويات في أدراج أساسية تنتظم فيها زوايا النظر إلى الموضوع وأدواته البحثية على نحو أكثر شمولاً وعموماً وأشد اتفاقاً مع طبيعة العمل النقدي.

واغفلت هذه الدراسة مسألتين عن قصد ودراية الأولى: أنها لم تناقش الدارسين في انتقائهم لصور الشعراء وتوفيقهم أو عدمه فيه لخضوع مسألة الانتقاء لاعتبارات مختلفة تفرضها قناعات الدارسين أو مناهجهم، ولأن الوقوف عند هذه المسألة يتقاطع مع منهج الدراسة النقدي التنظيري الذي يهدف إلى الافصاح عن الملامح الطبيعية لهذا المعيار النقدي وتقويمها على ما هي عليه لا طبقاً لما يجب أن تكون فيقرر الحال الواقعة ويمنهج مزاياها وعيوبها وإلاّ فسيؤدي الأمر إلى الدخول أو التجوال في شعاب كثيرة تبتعد عن الهدف وتنأى عنه فتصير الدراسة، أدبية، مصادرها دواوين الشعراء وصورهم الشعرية ثم تعود إلى الإنتقاء بمشكلاته المعروفة ليأتي فيما بعد الهدف النقدي التنظيري ضعيفاً فاقداً لقيمته الحقيقية.

أما المسألة الثانية فهي أنها لم تحاول تقديم محاور ثابتة ينبغي أن تسير طبقاً لها دراسة الصورة لأن ما حددته من زوايا النظر والحدود المنهجية المشتركة التي احتوتها أغلب الدراسات مؤشر واقعي إلى شيوع التقليد والتكرار والأطر المنهجية الجاهزة وبدء تغلغل النمطية فيها فهي دعوة غير مباشرة لتجاوز المألوف، بتقديم المألوف من الدراسات، ولم تسع إلى المفاضلة بين المناهج الدارسة لها إيماناً بضرورة التكامل بين المناهج في دراستها والاستفادة من روحها جميعاً واعتقاداً: أن المعادلات وموازينها لا تصلح في النقد فالنجاح لا يمنحه منهج أو مناهج فما تقدّمه، المناهج لا يخرج عن أن يكون اضاءة أو استعانة محدودة وإنما الجدوى أو العبرة بأسلوب تطبيقها وكيفية توجيهها للتصول إلى النتائج السليمة والمنطقية بحيث لا يعلو المنهج على القناعة والموقف الذاتي وأن يكون أداة بيد صاحبه لا على العكس من هذا.

الفصل الأول

الصورة مصطلح نقدي

عانت، الصورة الشعرية، اضطراباً في التحديد الدقيق، مصطلحاً مستقراً، حتى بدت تحديداتها غير متناهية، وصار غموض مفهومها شائعاً بين قسم كبير من الدارسين.

ولذا ينبغي الوقوف عند الأسباب التي أدّت إلى هذا الاضطراب أو الغموض محاولين معرفة موقع، الصورة، الحقيقي من معضلة الغموض أو تكثيفه بما لها من دلالات مختلفة وترابطات متشابكة وطبيعة مرنة تتأبى التحديد الواحد، المنظّر أو التجريدي، ونصيب قسم من الدارسين في هذا الاضطراب بما مارسوه من تكديس لتعريفات الصورة وتحديداتها التي استقوها من مظانٍ لا تجانس بينها، فداخلوا بين الأصول وأضاعوا فرصتهم في إيصال المفهوم الصحيح أو الواضح إلى القارىء الواعي الذي لا تبهره الصياغات والحذلقات اللفظية ما لم تقدم له القناعة الفكرية المتكاملة.

وفي البدء نرى أن أية محاولة لإيجاد تحديد نهائي مستقر للصورة غير منطقية، إن لم تكن ضرباً من محال، لارتباط الصورة بالإبداع الشعري ذاته وفشل المساعي التي تحاول تقنينه أو تحديده، دوماً، لخضوعه لطبيعة متغيِّرة تنتمي إلى الفردية والذاتية وحدود الطاقة الإبداعية المعبر عنها بالموهبة، فالصورة حين تكون الأداة ـ الجوهر: هي المرآة التي ينعكس فيها الخط الفردي ـ الخاص بما فيه من نسبية حتمية تفرضها طبيعة الذات الشعرية المتميِّزة هذا من جانب، ومن جانب آخر إن تحديد الصورة، الفنية، أو وصف طبيعتها يعتمد على ما تحثّه في نفس متلقيها من وجوه للإستجابة وأبعاد دلالية وإيحائية وهنا يتداخل عاملان أحدهما: الخصائص الذاتية ـ الإبداعية للصورة وتفاوتها بين الشعراء، والآخر اختلاف النقاد في التعبير عن استجاباتهم للصورة الفنية وصياغة هذه الإستجابة بتحديد أو حكم، فالنقاد مختلفون، قدرةً وثقافةً وميلاً وتجاوباً ومناهجَ خاصةً، وادراكُ الصورة يعتمدُ على الإحساس المرن المدرب القادر على التأويل وكشف الابعاد العميقة غير المباشرة فيها.

ولذا، علينا إبعاد شغف التحديد الجامع المانع عن تفكيرنا فليست الصورة مجالاً له، وكل ما قيل فيها من تحديدات رصدت مفهومها كشفت النقاب عن نظرة الناقد إليها وطبيعة هذه النظرة وما تعكسه من قضايا ترتبط بقدرته ووعيه.

إن إدراك البعد المباشر لها أو تحديده أمر يسير فهي، وفق هذا المفهوم، التركيبة اللغوية المحقّقة من امتزاج الشكل بالمضمون في سياق بياني خاص أو حقيقي موحٍ كاشف ومعبر عن جانب من جوانب التجربة الشعرية، غير أن البعد أو الأبعاد العميقة الأخرى لها التي لا يحسمها البعد المباشر ولا يصل إليها هي التي تتأبى تحديداً يضعها في نهج، إبداعي، مشترك أو عام تتفق فيه مع غيرها، وهنا تكمن الصعوبة، ونلمس بوضوح قصور التحديدات التي لا تمس من الصورة، الفنية، إلّا بعدها الواضح المكشوف.

وبدا اختلاف النقاد والدارسين واضحاً، أيضاً، في قضية تأصيل المصطلح فانتزعت هذه القضية جزءاً لا يستهان به من دراساتهم له، ووجدناهم بين مدافع عن أصالته في نقدنا القديم، أو متعصب لحداثته لا يرى ظلّاً تراثياً فيه، أو غير آبهٍ لحرفية المصطلح الدلالية حين يقصر اهتمامه على قضاياه ودقائقه التي عني بها نقدنا القديم انطلاقاً من أن الصورة، الفنية، هي الأساس الثابت والجوهر الحيوي الدائم في الشعر.

ولذا كان لزاماً علينا أن نحدّد جوانب فيه ينبغي أن نقف عندها لاحساسنا أنها تمثل المدخل الطبيعي للموضوع، ولأنّ هذه الجوانب مجتمعةً أسهمت في تشكيل دلالات المصطلح وارساء مجالات دراسته.

وتتضح هذه الجوانب فيما ينبغي لنا الإحاطة به من مكانة الصورة، مصطلحاً ومفهوماً، في النقد العربي القديم والنظرة النقدية المعاصرة له، ومصطلح الصورة في النقد الغربي لكونه يمثّل رافداً في تشكيل الدلالة الحديثة للمصطلح إيماناً بأن هذا النهج يسهم في الاضاءة أو الإيضاح بفك التداخل وإزالة الاشتباك الناجمين عن عدم المعرفة بأصول المصطلح ودلالاته، على نحو تنظيري خاص.

وفيما يتصل بمصطلح الصورة في نقدنا العربي القديم لا بدّ من تثبيت حقيقة تتعلق بكون البحث في الجذور التراثية للمصطلحات ليس أمراً يسيراً، ويبدو أنه لا يعد محاولة ناجحة ما لم يتوافر فيه شرطان: الأول الفهم الحقيقي لروح المصطلح ليتسنى للناقد إدراك قضاياه ودلالاته إدراكاً يتناسب والظروف التاريخية والحضارية للعصر، والثاني: المرونة العلمية في الابتعاد عن تقصي الدلالة الحرفية الكاملة للمصطلح بمفهومه المعاصر في نقدنا القديم، فهذه المحاولة قد تؤدي إلى التفريط بجوانب أصيلة فيه، نتيجةً لحكم سريع يجرّد تراثنا من الدلالة المعاصرة للمصطلح، إيماناً بأن الاختلاف منطقي تحتّمه طبيعة التناول والفكر النقديين للمصطلح بين العصرين.

فالمرونة تعني أننا: «قد لا نجد المصطلح، بهذه الصياغة الحديثة، في الموروث البلاغي والنقدي عند العرب، ولكنّ المشاكل والقضايا التي يثيرها المصطلح الحديث ويطرحها موجودة في الموروث، وإن اختلفت طريقة العرض والتناول، أو تميّزت جوانب التركيز ودرجات الاهتمام»[1].

---

(1) عصفور، ص 7.

والاعتراض الذي قد يوجّه إلى نقدنا القديم في مصطلح الصورة ناجم عن احجام نقادنا المحدثين عن تخصيص أبحاث تتناول ما توصل إليه أسلافنا من النقاد والبلاغيين في دراساتهم التطبيقية أو التحليلية للنصوص الشعرية، فقضية الصورة في الموروث النقدي العربي مشكلة جوهرية تحتاج إلى مجموعة من الدراسات الدقيقة المتخصصة[2]، لأن جهود القدماء في هذا المجال لم تتضح، على نحو يتكافأ وقيمتها، لابتعاد المحدثين عن دراستها وفهمها واستيعابها ظناً منهم أنها قضية معاصرة.

وسنحاول أن نعرض لأبرز النصوص النقدية القديمة التي اقترب فيها لفظ الصورة من المصطلح الحديث محترزين من التطبيق الحرفي للدلالة المعاصرة، أو محاولة مقارنتها بالدلالة القديمة، مع وضع الحد الفاصل بين المعنى اللفظي العام الذي لا يعنينا، والمعنى الخاص الفني للمصطلح.

وأول النصوص التي تطالعنا قول الجاحظ: «إنما الشعر صناعة، وضرب من النسج، وجنس من التصوير»[3].

قرن الجاحظ القصيدة في هذا النص بالصورة وهو تشبيه شائع في عصور مختلفة، منذ هوراس، حتى قيل: الرسم شعر صامت والشعر صورة ناطقة[4].

ويبدو أنه يقصد بالتصوير صياغة الألفاظ صياغة حاذقة تهدف إلى تقديم المعنى تقديماً حسياً وتشكيله على نحو صوري أو تصويري.

ولا نريد أن نحمّل تعبير: (التصوير) الذي أتى به الجاحظ ما ينوء به، لأنه لم يقف عند قضية الصياغة المرتبطة به وقفة أطول تيسّر لنا تحليلاً أعمق فقد: «اقتصر في الميدان النقدي على وقفات قصيرة معدودة»[5].

لذا يعد التصوير الجاحظي خطوة نحو التحديد الدلالي لمصطلح الصورة لا سيّما أن الجاحظ لم يقرن مصطلحه بنصوص عملية تضيء دلالته فضلاً عن تعلق مفهومه بالثنائية الحادّة التي شغلت نقادنا القدامى القائمة على المفاضلة بين اللفظ والمعنى طبقاً للمفهوم الصياغي، أو الصناعي، للشعر.

ويطالعنا قدامة بن جعفر بالمبدأ الصناعي ذاته في الصياغة الشعرية مع شيء من التحديد المنطقي المتأثر بالفلسفة وولع بالتقسيم والتحديد، ويظهر مبدؤه الصناعي جلياً في حديثه عن الفضائل النفسية وتقسيم الشعر وفقها وصلته بها وهو كغيره من نقاد عصره حاول

---

(2) ينظر: المصدر نفسه، ص 9.

(3) الجاحظ، الحيوان، تحقيق عبد السلام محمد هارون، ط 3، بيروت 1969، 132/3.

(4) ينظر: محمد حسن عبد الله، الصورة والبناء الشعري، القاهرة 1981، ص 12.

(5) احسان عباس، تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط 2، بيروت 1978، ص 95.

أن يظهر الوجه الذي يتحقق فيه سبيل الصوغ المتميّز والبراعة الحاذقة: «فحرّر في مجال تقويم الشعر طرفين أحدهما غاية الجودة والآخر غاية الرداءة، وحدود ما بينهما تسمى الوسائط، وملاكه في تلمس هذه المعايير هو جعل الشعر صناعة»[6].

وهو لم يوفّق فيما أورده من تحديد للصورة ومكانتها في الصياغة الإبداعية بين اللفظ والمعنى، أو الصورة والمادة، وصولاً إلى مقياس فني في التمييز بين أساليب الصياغة الجمالية فرأى قدامة: «إن المعاني كلها معروضة للشاعر، وله أن يتكلم فيما أحب وآثر، من غير أن يحظر عليه معنى يروم الكلام فيه، إذ كانت المعاني للشعر بمنزلة المادة الموضوعة، والشعر فيها كالصورة، كما يوجد في كل صناعة، من أنه لا بدّ فيها من شيء موضوع يقبل تأثير الصور فيها، مثل الخشب للنجارة، والفضة للصياغة»[7].

فالصورة، إذاً، طبقاً لتحديده، الوسيلة أو السبيل لتشكيل المادة وصوغها شأنها في ذلك شأن غيرها من الصناعات، وهي أيضاً نقل حرفي للمادة الموضوعة: المعنى، يحسّنها ويزيّنها ويظهرها حلية تؤكد براعة الصائغ من دون أن يسهم في تغيير هذه المادة أو تجاوز صلاتها أو علائقها الوضعية المألوفة.

وقيل إن هذا الفصل بين المادة والصورة ناشىء من تأثير الفلسفة اليونانية في نقد قدامة[8] وفندّ البصير هذا الزعم ونقضه ورأى: «أن هذا الناقد العربي ينسج في مذهبه هذا ما قرّره التراث العربي الأصيل الذي توارثته الأجيال العربية من سالفات الزمان»[9].

ولعل ما يهمّنا هو أن ما حدّده قدامة من مفهوم للصورة بدا امتداداً، للتصوير، الجاحظي فبقي بمنأى عن التغيير ولم يضف إليه ما يقرّبه من جدود المصطلح.

وأدرك القاضي الجرجاني صعوبة موقفه وهو يدافع عن المتنبي بأمور يحسّها في شعره وتقصر عن وصفها الأوصاف فموقع الكلام: «أمر تستخبر به النفوس المهذّبة، وتستشهد عليه الأذهان المثقّفة، وإنما الكلام أصوات محلها من الأسماع محل النواظر من الأبصار. وأنت قد ترى الصورة تستكمل شرائط الحسن، وتستوفي أوصاف الجمال، وتذهب في الأنفس كل مذهب، وتقف من التمام بكل طريق، ثم تجد أخرى دونها في انتظام المحاسن، والتئام الخلقة، وتناصف الأجزاء، وتقابل الأقسام، وهي أحظى بالحلاوة وأدنى إلى القبول وأعلق بالنفس، وأسرع ممازجة للقلب، ثم لا تعلم - وإن قاسيت واعتبرت ونظرت وفكرت - لهذه

---

(6) كامل حسن البصير، بناء الصورة الفنية في البيان العربي، بغداد 1987، ص 32.

(7) قدامة بن جعفر، نقد الشعر، تحقيق: محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت د.ت. ص 65.

(8) ينظر: غوستاف فون غرنباوم، دراسات في الأدب العربي، ترجمة: احسان عباس وأنيس فريحة ومحمد يوسف نجم وكمال يازجي، بيروت 1959، ص 100 وطه أحمد إبراهيم، تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، بيروت، د. ت، ص 131 وما بعدها.

(9) البصير، ص 32.

المزيّة سبباً، ولما خصّت به مقتضياً»[10].

فلم ير الجرجاني في (الصورة) صفات حسيّة وخصائص جمالية يسهل على الفكر ادراكها، بل ربط هذه الصورة بوشيجة شعورية تصلها بالنفس، وتمزجها بالقلب، وأضناه هذا الرابط الذي يرفض الأسباب والمقتضيات، ولكنّه أيقن أن تحديده أمر لا جدوى فيه مهما أطيل النظر والتأمل فيه، ولعله أحس بالسبر الكامن في طبيعة الأشياء والصلات بينها، فنجاح التعبير يبين في صورته النهائية التوافقية التي يستلهم فيها السر الخبيء في طبيعة الخلق والحياة، وبدا له أن استخدام مصطلحات لوصف هذا السر أمر مجلوب من خارج مجال الفن وطبيعته ومنحاه.

وبقي هذا الأمر لديه احساساً محضاً وحوّله ناقد آخر إلى نظرية تحدّد جوانبه وتصفه وهو عبد القاهر الجرجاني الذي أجمع قسم كبير من الدراسات المعنية بالمصطلح على اقتراب الصورة عنده من الدلالة المعاصرة وتحديده تحديداً يبعده عن الإبهام في نقدنا القديم.

وإذا ما كانت ثنائية اللفظ والمعنى في تراثنا النقدي تعبّر عن خلاف بين أنصار اللفظ وأنصار المعنى غير أنها عبّرت، أيضاً، عن أن هذا الخلاف ظاهري، طالما أنهم يقرّون جميعاً بتقدم المعنى[11] على اللفظ بل أدّى شيوع مصطلح المعنى واهتمامهم به إلى ندرة استعمال مصطلح الصورة وأدى كذلك إلى عدّهم بعض الصور الشعرية معاني[12].

وخرج عبد القاهر على هذه الفكرة ولم ينظر إلى الشعر على أنه معنى أضيف إليه مبنى، وإنما نظر إليه معنى ومبنى، لا سبق لأحدهما على الآخر وهما ينتظمان في الصورة: «واعلم أن قولنا (الصورة) إنما هو تمثيل قياس لما نعلمه بعقولنا على الذي نراه بابصارنا فلما رأينا البينونة بين آحاد الأجناس تكون من جهة الصورة فكان بَيْنُ إنسان من إنسان، وفرس من فرس بخصوصية تكون في صورة هذا لا تكون في صورة ذاك... ثم وجدنا بين المعنى في أحد البيتين وبينه في الآخر بينونة في عقولنا وفرقاً عبّرنا عن ذلك الفرق وتلك البينونة بأن قلنا: (للمعنى في هذا صورة غير صورته في ذلك)، وليست العبارة عن ذلك بالصورة شيئاً نحن ابتدأناه فينكره منكر بل هو مستعمل في كلام العلماء ويكفيك قول الجاحظ: «وإنما الشعر صناعة وضرب من التصوير»»[13].

---

(10) القاضي الجرجاني، الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبي الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، القاهرة، ت.م، 1966، ص 412.

(11) ينظر: جودت فخر الدين، ص 49.

(12) ينظر: عبد الجبار عباس، مرايا على الطريق، بغداد د.ت، ص 14.

(13) عبد القاهر الجرجاني، دلائل الإعجاز، ط 2، تصحيح: محمد عبدة ومحمد محمود التركزي الشنقيطي، القاهرة 1321 هـ، ص 365.

وتنتظم أجزاء هذه الصورة بالعلائق والصلات، «واعلم أنك إذا رجعت إلى نفسك، علمت علماً، لا يعترضه الشك، أن لا نظم في الكلم ولا ترتيب حتى يعلق بعضهما ببعض ويبنى بعضهما على بعض وتجعل هذه بسبب من تلك»[14].

وإذا كان للجاحظ فضل السبق بتعبير: التصوير الصياغي مما أقرّ به الإمام عبد القاهر نفسه في تحديده لمعنى: الصورة، ومفهومها، نجد أن لعبد القاهر فضل اخراج الصياغة من تشتت العموم إلى حدود الخصوص، وتمّ ذلك بإدراكه أن مقياس التشابه لا يعد مقياساً فنياً فأهمله، وجعل من خصوصية الصورة الأساس الفني المطلوب في التقويم، وتطوّر مفهوم الصورة في نقدنا القديم تطوراً كبيراً حين ربط أجزاء هذه الصورة بالعلائق منطلقاً من ذوقه مستعيناً بالنحو في ضبط ما يضبط من هذه العلائق أو الروابط بين الألفاظ إيماناً منه بأنها مطلقة وليست محدودة فحقّق بذلك سبقاً لآخر ما توصل إليه الغربيون في انتظام أركان الصورة وعناصرها بالصيغ والصلات المتجدّدة غير المحدودة: «وتأتي هذه الحقيقة الشعرية من إدراك الوحدة التي تربط بين الظواهر وأن مهمة الشاعر هي الاكتشاف المستمر، من خلال الصور ضمن ذلك النموذج واعادة اكتشاف وتجديد العلاقات القديمة ولأن النموذج يتغير باطراد فليست هناك أية صورة شعرية تحقّق الحقيقة المطلقة لأنها لا محدودة»[15].

ففي الشعر نحن أمام وحدات أو تنظيمات جديدة، وليس لهذه الجدة نهاية، فكان هذا المنطق هو ما ردّ به عبد القاهر على اللغويين والنحويين فهم مولعون بحصر النشاط اللغوي في قواعد تحفظ وتطبق ولكن عبد القاهر يخالطه الشك في هذا المنهج بالقياس على الشعر[16].

وخالف عبد القاهر النقاد السابقين في منطقه النقدي حكماً وتحليلاً فقد بدأ بالنص ولم يفسره استناداً إلى مقولات مجملة جاهزة[17]، إلّا أنه اكتفى من النص بالبيت والبيتين، ولم يجاوز هذا إلى القصيدة الكاملة فشابه بهذا غيره من النقاد القدامى.

ولم تقتصر جهود عبد القاهر على ما حدّد به الصورة من دلالة فقد ترك لنا نظرات متميزة ونادرة في أنماط الصور وطبيعتها وخصائصها.

وأقام عبد القاهر تحليله العميق للخلق والإبداع الشعريين على الذوق الفني المرهف وما تثيره مفردات البيان العربي أو ضروبه الفنية من استجابة فنية في نفس متلقيها، فبدا البيان العربي، عنده، قائماً على الذوق والتذوق، أو بمعنى آخر، فنياً صرفاً، من دون إقحام

---

(14) المصدر نفسه، ص 97.

(15) س. داي لويس، الصورة الشعرية، ترجمة أحمد نصيف الجنابي، ومالك ميري، وسلمان حسن إبراهيم، مراجعة عناد غزوان، الكويت 1982، ص 39.

(16) ينظر: مصطفى ناصف، نظرية المعنى في النقد العربي، القاهرة 1965، ص 17.

(17) ينظر: فخر الدين، ص 51 وعبد القاهر الجرجاني، ص 37.

لدلالات علم المنطق فيه، وقد تحوّل البيان بعده إلى منطق استدلالي قائم على دلالات فلسفية عقلية حوّلته إلى صيغ قاعدية لا تنتمي إلى الخصوص الذي دعا إليه فاضحى على يد السكاكي ومن تبعه: «أسير دلالات المطابقة والتضمن والإلتزام وغيرها»[18].

ولذا كانت بلاغة الصورة المعاصرة امتداداً لبلاغة الجرجاني وبيانه ولم تكن امتداداً لبلاغة المتأخرين حتى بدت دراسته للصور البيانية: «خير ما تركه القدماء من حيث التحديد والتقسيم واظهار روعتها وقيمتها الفنية، وتوليد المعاني الجديدة، وقد أرجع محاسن الكلام إليها»[19].

ولعل ما انتقيناه من جهود النقاد القدامى في تحديد مصطلح الصورة يعد وافياً في تقديم خلاصة نقدية له إذ لم تخرج محاولات غيرهم من النقاد عن الحدود التي حاولنا تكثيفها والتي اقتصرنا فيها على نصوص نقدية معينة فلم نعن كثيراً بالجهود البلاغية في هذا المجال[20]، لدخول الجانب البلاغي ضمن أنماط الصورة ووسائل تشكيلها، ولئلا نقع في التناقض بين أصل المصطلح وحقل تطبيقه.

واختلفت الدراسات النقدية المعاصرة في النظر إلى أصالة مصطلح الصورة فرأى قسم منها أن الصورة مصطلح حديث نشأ بتأثير النقد الغربي ومصطلحاته في نقدنا العربي الحديث[21].

ورأت طائفة أخرى أن المصطلح حديث بدلالاته الجديدة وأبرزها الدلالة النفسية، ولكنه قديم في أصله يعود إلى بدء الوعي بالخصائص النوعية للأدب، فقد قدّم لنا الموروث جوانب: «تشكّل الأساس النظري لأية نظرية عميقة في الصورة وتحدّدت بثلاثة جوانب: الخيال أو الملكة التي تشكّل صور القصيدة، وطبيعة الصورة باعتبارها نتاجاً إبداعياً لهذه الملكة، ووظيفة الصورة في العمل الأدبي»[22].

وانطلقت هذه الطائفة من زاوية النظر إلى الموروث طبقاً لفهم معاصر للصورة الفنية أولاً، ومن التعامل مع الموروث النقدي والبلاغي طبقاً لعلاقته المتفاعلة مع العلوم

---

(18) حفني محمد شرف، الصور البيانية بين النظرية والتطبيق، ط 1، القاهرة 1965، ص 41.

(19) أحمد مطلوب، عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده، بيروت 1973، ص 123.

(20) ينظر على سبيل المثال: ابن طباطبا العلوي، عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري، القاهرة 1956، ص 17 وما بعدها، والزمخشري، تفسير الكشاف، بيروت د.ت 360/1 وابن الأثير، المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق محمد أحمد الحوفي، القاهرة 1961، 139/2 وما بعدها، وحازم القرطاجني، منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تقديم وتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة، تونس 1966، ص 363.

(21) ينظر: ناصف، الصورة الأدبية، ص 8، ونصرت عبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ط 2، عمان 1982، ص 7 والرباعي، ص 14، والياقي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص 41 وما بعدها.

(22) عصفور: ص 9.

والمعارف ومنها الفلسفة وعلم الكلام ثانياً[23].

وكانت الصورة الفنية هي التسمية الجديدة لمصطلح علم البيان في البلاغة العربية عند مجموعة أخرى من النقاد والدارسين مقرين بذلك أن لا وجود لصورة تتشكل بالمدلولات الحقيقية أو الوضعية للألفاظ وإن وجدت فهي أقل مستوى من تلك وأدنى إبداعاً[24].

ورأى نقاد أن في مصطلح الصورة يسراً يجنبهم مشكلة التنويع والتقسيم التي: «يواجهها السائر في دروب البلاغة القديمة الملتزم بظواهرها الأسلوبية ما بين تشبيه بأقسامه المتعددة، ومجاز مرسل بعلاقاته الكثيرة، واستعارة بأنواعها، وكناية باقسامها ووسائلها، وما ينجم عن ذلك كلّه من انصراف الناقد عن استجلاء أسرار الجمال في التعبير اللغوي وتبديد طاقته في البحث عن نوع التعبير هل هو تشبيه أو استعارة أو كناية، وما إذا كان وجه الشبه ـ في التشبيه مفرداً أو مركباً أو مقيداً»[25]. وفي هذا اشارة لما يتركه الإمعان في الاعتماد على التقسيمات البلاغية القديمة بمصطلحاتها وتفريعاتها المتشعبّة من آثار في تفتيت الصورة وتحويلها إلى هموم تشكيلية صرف وصلات منطقية مسوّرة بحدود منطقية مألوفة، وما ينبغي للتقسيمات البلاغية أن تمتلكه من قيمة فنية ـ نفسية ملتصقة بالنص نفسه لا بما يحتويه من عدد الأساليب البلاغية أو نوعها.

وبعد أن وقفنا عند أبرز النصوص النقدية التراثية التي اقترب فيها مصطلح الصورة من دلالته المعاصرة بانَ لنا ارتباط مفهومه القديم بالمفهوم الصياغي أو الصناعي للشعر الذي تتجلى فيه براعة المحاكاة والنقل عن الواقع وإضفاء القيمة على العنصر الحسّي الذي يحقّق براعة الصوغ، وتقدّم المعنى ووجوده السابق على الصياغة تأثراً باعتقاد النقاد القدامى بكون المعاني محدودة ومألوفة ومشاعة وأن فضل الشاعر هو في اخراج هذه المعاني بصورة مبتكرة، وقد تمتّع المصطلح عند عبد القاهر الجرجاني بقيمة خاصة لما حدّده من مقاييس فنية ذوقية في تقويم الشعر تعتمد على خصوصية الصورة وتفرّدها وما أكده من الحرص على تقصي الصلات الرابطة بين أجزائها النابضة بالتجدّد المستمر والتنوع، فإذا أدركنا موقف الدراسات المهتمة بقضية تأصيل المصطلح واختلاف نقادنا في مواقفهم من هذه القضية فلا بدّ لنا من تتبع دلالات المصطلح في النقد الغربي وانتقاء ما يعد وافياً لايضاح مفهوم الصورة في ذلك النقد[26]، وفك التداخل بين دلالاته.

تستعمل لفظة صورة (Image) في أكثر من مجال من مجالات المعرفة الإنسانية،

(23) ينظر: عصفور، ص 7 ومحمد حسن، ص 27,16، وروز غريب، تمهيد في النقد الحديث، بيروت 1971، ص 194، وعلي البطل، ص 15.

(24) ينظر: شفيع السيد، التعبير البياني، القاهرة 1977، ص 191 وما بعدها واحمد مطلوب، النقد الأدبي، القاهرة 1968، ص 380، والبصير، ص 264.

(25) السيد، ص 192 وينظر: اليافي، مقدّمة لدراسة الصورة الفنية، ص 47.

(26) اعتمدنا في ذلك على ما تتيحه لنا المصادر المتيسرة التي عنيت بالموضوع عناية خاصة.

وتتخذ في كل منها مفهوماً خاصاً وسمات محدّدة، ويمكن أن نحصر ذلك عند الغربيين في خمس دلالات[27]:

1. الدلالة اللغوية.
2. الدلالة الذهنية.
3. الدلالة النفسية.
4. الدلالة الرمزية.
5. الدلالة البلاغية.

وتعدَ الدلالة اللغوية أقدم الدلالات فهي الدلالة اللغوية أو المعجمية التي كانت تستعمل في مجالات شتّى منذ عهد الاغريق، ثم اقتصرت في الدراسات الحديثة على نطاق اللغة وفقهها وعلم المعاني وصارت تعني نسخة: (Copy) أو صورة (Picture) بتمثيل مباشر أو محاكاة حرفية لموضوع خارجي بصري، ومما لا شك فيه أن هذه الدلالة تصدق على بعض الأنماط التصويرية المحدّدة والرسوم الخطية للأشكال، بيد أن نقلها إلى مجال الشعر واطلاقها على القصيدة للإشارة إلى شكلها الخارجي (Form) وحده كان مصدراً لسوء الفهم الذي دفع بعض الباحثين الغربيين ليقيم علاقة مشابهة ما بين الشكلين الحسيين الخارجيين لكل من الشعر والرسم من دون الالتفات إلى أن الشكل لا يخرج عن كونه عنصراً واحداً من عناصر الصورة الجمالية[28].

ويبدو أن سوء الترجمة كان سبباً مهماً أدّى إلى استعمال المعنى الحرفي للمصطلح والتمسك بالدلالة اللغوية الأولى له وما توحي به من العلاقة غير الصائبة بحاسة البصر، وانعكاس هذا الفهم الحرفي في قسم من دراساتنا النقدية.

وكانت الدلالة الذهنية، من الدلالات المستعملة في ميدان الفلسفة وتشير إلى أن الصورة وحدة بناء الذهن الإنساني ووسيلته لمعرفة الأشياء، وافترضت الفلسفة القديمة ثنائية الصورة والمادة وهي ثنائية لا تمازج بين طرفيها (الصورة ـ المادة) وعدوها مقابلة للمادة الموجودة في الخارج[29].

واعترضت الفلسفة الحديثة أو الوضعية منها خاصةً، على هذه التفرقة وعدتها تفرقة ميتافيزيقية مجرّدة لا وجود لها في الحياة، فالصورة هي المادة والمادة هي الصورة[30].

---

(27) ينظر: اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص 42 نقلاً عن معجم اكسفورد مادة صورة، وينظر: جبور عبد النور، المعجم الأدبي، ط 1، بيروت 1979، ص 159.

(28) ينظر: اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص 42.

(29) اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص 43، ومجدي وهبة، معجم مصطلحات الأدب، بيروت 1974، ص 178.

(30) ينظر: اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص 43 نقلاً عن الانسكلوبيديا البريطانية.

وتقترب الدلالة النفسية من الدلالة الذهنية وتكاد تماثلها إلّا أنها تستخدم في مجال علم النفس لتعني في تعريف براي لها: «التذكر الواعي لمدرك حسيّ سابق كله أو بعضه في غياب المنبه الأصلي للحاسة المثارة، وبكلمة أخرى إن الصورة هي انطباع أو استرجاع أو تذكر لخبرة حسية، أو ادراكية ليست بالضرورة بصرية»[31].

فالصورة لا تقتصر على الدلالة البصرية وأن ما شاع في هذا المجال يعود إلى بعض آراء علماء النفس الغربيين ومن تأثر بهم من الدارسين[32]، والحاسة المفردة: «ليست سوى آلة راصدة أو مركز طليعة سرعان ما تلتقي مع بقية الحواس في عملية الإدراك والتلقي»[33].

وقد تأثر النقاد الغربيون بما توصل إليه علماء النفس في هذه الدلالة ووجدوها شيئاً جديداً اهتموا به وبنتائج التجارب التي أجراها فرنسيس غالتون فيما يتصل بالقدرة على توليد الصور التي انتهى منها إلى أن الناس مختلفون في عادات تشكيل الصور في أذهانهم وحاولوا في الكثير من البحوث والمقالات التي امتدت منذ بدء هذا القرن أن ينظروا إلى الشعر نظرة جديدة ويعتمدوا على الصورة محوراً لدراساتهم تأثراً بهذه الدلالة الحديثة التي تعني كل تعبير عن تجربة حسيّة تنقل خلال البصر أو السمع أو غيرها من الحواس إلى الذهن فتنطبع فيه فتدرك هذه الحواس كلها أو بعضها عناصر التجربة الخارجية فينقلها الذهن إلى الشعر ثم يعيد إحياءها أو استرجاعها بعد غياب المنبه الحسي بطريقة من شأنها أن تثير في صدق وحيوية الإحساس الأصيل[34].

واستعملت الدلالة الرمزية في الدراسات الانثروبولوجية والبحوث المعتمدة على نتائج هذه الدراسات، والصورة لديها هي القصيدة كلها بوصفها رمزاً حسياً واحداً يكشف عن أشياء كثيرة جوهرية في حياة المبدع وشخصيته وطبيعة ذهنه، فهو خلق يعادل به الشاعر حدسه أو يقدم رؤيته، وقد تبنى الصورة (العمل الفني) بناءً بلاغياً وقد لا تبنى وليس هذا مهماً فالمهم أن الصورة بالدلالة الرمزية رمز لا يحمل الواقع وغير الواقع وإنما هو عالم واحد يمتزج فيه هذان الطرفان على نحو متكامل لا يشير إلى غيره لأنه نفسه إشارة ولا تعرف هذه الدلالة ثنائية تعارضية بين الدلالية الواقعية الحسيّة للرمز وغير الواقعية أو الذهنية[35].

أما في الدلالة البلاغية، فقد أشار معجم اكسفورد إلى أن: «دلالة الكلمة البلاغية وجدت أول ما وجدت حوالي عام 1676، وهذا يعني شيئاً واحداً هو حداثة الدلالة الفنية

(31) المصدر نفسه، وتنظر: مصادره الأجنبية، ص 44.

(32) ينظر المصدر نفسه.

(33) المصدر نفسه.

(34) ينظر: اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص 44 وما بعدها وتنظر مصادره الأجنبية: ص 69 وما بعدها في تطبيقات المنهج النفسي المعتمد على هذه الدلالة.

(35) ينظر: المصدر نفسه، ص 45 وللتوسع في تطبيقات هذه الدلالة عند الغربيين تنظر: ص 76 وما بعدها.

للكلمة بالنسبة للدلالتين اللغوية والذهنية على الأقل وفي اللغة الإنجليزية على وجه الخصوص[36].

وبذلك استخدمت الدلالة الفنية مرادفة للدلالة البلاغية في الصورة، وامتدّت هذه الدلالة من القرن الثامن عشر إلى الوقت الحاضر، وإذا افترضنا أن التصوير مرادف للتعبير المجازي فتكون الصورة المفردة في مثل هذه الحالة: «هي أي شكل مفرد من أشكال الكلام البلاغية يتضمن مقارنة أو علاقة بين مركبين أو عنصرين أو لنقل كل تعبير غير حرفي»[37].

وتباين النقاد الغربيون في انتقائهم لدلالة من هذه الدلالات أساساً لدراساتهم في الصورة، إذ تكشف كل واحدة منها عن جانب خاص في فهم الصورة وتأكيد عنصر من عناصرها، ويمكن تصنيف المناهج الحديثة التي درست الصورة حسب هذه الدلالات إلى ثلاثة مناهج، تبنّى كل منهج دلالة أو أكثر منها، وهذه المناهج هي: المنهج النفسي، والمنهج الرمزي، والفني أو البلاغي[38].

ولم تنأ الدراسات التي عنيت بالصورة في النقد العربي عن تلك المناهج، وتمكّن بعض الدارسين من استخدام اكثر من منهج منها في نقد الصورة تطلعاً إلى دراسة متكاملة لجوانب الصورة تكشف عن طبيعتها وترابطاتها المختلفة المعبّرة عن الإحساس أو التجربة الشعرية على نحو يجاوز السطح الظاهر أو البنية المباشرة لها إلى ما هو أبعد وأشد غوراً بالدراسة النسقية أو الكلية للعمل الشعري الإبداعي انطلاقاً من أن: «الأصل في دراسة الصورة هو تحديد وظيفتها من خلال السياق الذي تظهر فيه ولا بأس على الناقد، بعد ذلك، من الإفادة من جميع المناهج المتاحة، وقد يلجأ أحياناً إلى الفصل الحاد بين المناهج، ولكن عمله مبرّر في هذا الجانب، لحرصه الشديد على توضيح الدلالات المراوغة لمصطلح الصورة»[39].

وآثر، عصفور، مصطلح الصورة الفنية مقابلاً لكلمة (Imagery) في ترجمته لمقال، فريدمان، وفضله على مصطلح الصورة (Image) قاصداً بذلك الإشارة إلى كون دراسة الصورة ليست خاصة بالشعر بل تتعداه إلى المسرحية والرواية، ولعله برّر اختياره لهذا المصطلح من وجهة نظر عامة تشير إلى مكانة الصورة في الأدب وفنونه من دون تخصيص،

(36) المصدر نفسه، ص 46.

(37) ينظر: اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص 46، واختار اليافي الدلالة البلاغية من بين دلالات الصورة عند الغربيين في دراسته: تطوّر الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث فقد رأى في مصطلح الصورة بدلالته البلاغية الفنية المعاصرة ما يجنبه مصطلحات البلاغة التقليدية وما تثيره من مشكلات، ص 47 .

(38) ينظر: المصدر نفسه ص 69-96 في تطبيقات هذه المناهج عند الغربيين: سماتها وعيوبها.

(39) نورمان فريدمان، الصورة الفنية، مقال ترجمة جابر عصفور، مجلة الأديب المعاصر، ع16، 1976، ص 31.

وللمصطلح دلالة أخرى هي الدلالة النقدية الخاصة وتعني في مجال الشعر أن أية صورة شعرية لا تصلح بأن ننعتها بالفنية ففي هذا حكم نقدي عليها لا بدّ له من أسباب ودواع ومتقضيات، فالشرط الإبداعي أمر لا بدّ من توافره لإطلاق هذا الحكم أو تسجيله فكما أنه ليست كل صورة فنية، شعرية، فإنه ليست كل صورة شعرية، فنية، أيضاً، ومن هنا ينبغي للدراسات التي تختار مصطلح الصورة الشعرية، الفنية، أن تلتزم بالهدف النقدي من الدراسة لتنتقي من الصور ما تتحقق فيه سمة الفنية طبقاً للمقاييس أو المعايير التي يضعها الناقد.

وأدّى نقض الدلالة الحرفية للصورة المتعلقة بالربط القديم بين الصورة وفن الرسم إلى تحديد مفهوم جديد لها يبتعد عن كونها: «نسخةً أو شيئاً مادياً»[40] فهي: «محتوى لفكر يتركّز فيه الانتباه على خاصية حسيّة نوعاً ما»[41].

واختزل فرويدمان، الدلالات الخمس للصورة إلى ثلاث[42]:

1. الصورة الذهنية.
2. الصورة بوصفها مجازاً.
3. الصورة بوصفها أنماطاً تجسّد رؤية رمزية أو حقيقية حدسية.

وينصب الاهتمام في الدلالة الأولى على ما يحدث في ذهن القارىء أو بمعنى آخر نتيجة الاستجابة التي تولّدها الصورة في ذهنه وهي محدّدة في هذه الدلالة بكونها حسّية تصف العلاقة بين: «العبارة المكتوبة في الصفحة، والإحساس (Sensation) الذي تولّده في الذهن، ويتضمن بحث مشكلتين متوازيتين: تتصل أولاهما بوصف القدرات الحسية لذهن القارىء بطريقة موضوعية وتحليلية، وتتصل أثانيتهما بفحص واختبار، وربما تحسين، قدرة القارىء على تقدير قيمة الصورة في الشعر - والمنهج المستخدم في ظل هذا التعريف - منهج احصائي بمعنى أن يقرأ الدارس القصيدة التي يحلّلها، ثم يسجّل بطريقة احصائية وتصنيفية الصور المختلفة التي يمكن أن تثيرها القصيدة في ذهنه»[43] وتؤكد هذه الدلالة، إذاً، قيمة العنصر الحسّي من عناصر الصورة وتوجه عنايتها صوب الخصوصية الحسّية التي تقدّمها الصورة وما تكشفه من طبيعة ذهن الشاعر وتحفيز ذهن المتلقي وتدريبه على تلقي الصورة بأكثر من حاسة وأوسع من مرصد إلّا أنها تتخطى الدلالة الحرفية بمفهومها النسخي المباشر إلى المزج بين الحس والإحساس.

(40) نورمان فريدمان، الصورة الفنية، ص 33.

(41) المصدر نفسه.

(42) ينظر: المصدر نفسه، وتدخل هذه الدلالات ضمن المناهج التي ذكرناها في هذا الفصل، وهي: المنهج النفسي وتدخل الدلالة الذهنية فيه، والمنهج الرمزي الذي يحتوي الدلالة الرمزية ويعتمد عليها، والمنهج البلاغي الذي يضم الدلالة المجازية ويعبر عنها.

(43) نورمان فريدمان، الصورة الفنية، ص 34.

أمّا الدلالتان الثانية والثالثة فتهتمان بخط المجاز وتعنيان بالصورة من حيث هي لغة ودلالات أي الوسيلة بعد أن أكدّت الدلالة الذهنية أو النفسية النتيجة في إدراك الصور وتصنيفها، وبينما: «لا يميّز التعريف الأول بين الحقيقي والمجازي من الصور ـ أحياناً يركز على أحدهما وأحياناً على كليهما ـ فإن التعريف الثاني يركّز على طبيعة العلاقة بين المجاز والحقيقة، أي على الاستعارة (Metaphor)، وعلى الرغم من أن المجاز ليس في حقيقة الأمر إلا الصورة. . . ويرتبط التعريف الثالث والأخير بوظيفة أنماط الصورة الفنية، سواء أكانت حقيقية أم مجازية أم كليهما معاً باعتبارها رموزاً تستمد فعاليتها من التداعي السايكولوجي، ولن تقتصر مشكلة التحليل ـ في ظل هذا التعريف ـ على التحقق مما يكشف عنه اختيار الشاعر لصوره من قدرات حسيّة لذهنه فحسب، بل يمتد إلى ما يكشف عنه هذا الاختيار من اهتمامات الشاعر وذوقه ومزاجه وقيمه، وبالتالي يهتم التحليل بتحديد وظيفة الصور المتكّررة في القصيدة باعتبار هذه الصور بمثابة لوازم نغمية ووسائل بيانية ورموز، تكشف عن دلالة القصيدة وما تشير إليه، كما يهتم بفحص العلاقة بين أنماط صور الشاعر ككل وبين الأنماط المشابهة لها في الشعائر والأساطير، ويصبح المنهج احصائياً مرة أخرى»[44].

ويبدو أن الاستعانة بالمنهج العلمي الاحصائي كان أمراً مشتركاً بين المناهج المختلفة في دراسة الصورة ميلاً منها إلى روح التحديد العلمي ورغبة في ضبط ما يمكن من دلالات الصورة وأنماطها والكشف عن ترابطاتها وأبعادها المختلفة.

ويمثل تعريف س. داي لويس للصورة الشعرية بأنها: «رسم قوامه الكلمات»[45] الدلالة الحرفية لمصطلح الصورة التي تهتم بالنمط البصري المرئي وارتباط الصور التي تستقي من الحواس الأخرى بهذا النمط وهو من أشد مفاهيم الصورة سذاجة عند لويس[46].

ومع أن لويس يرى أن الصفة الحسية لازمة في أية صورة حتى في أكثرها عاطفية أو عقلية، إلاّ أنه يعدّ هذا غير كافٍ، فالصحافي وكاتب الاعلانات كثيراً ما يخلقان صورة حسية بالكلمات، لذلك فهو يشترط أن تكون الصورة جوهرية في القصيدة ويرفض أن تكون زينة قابلة للانفصال ألصقت بالقصيدة[47].

وتجاوز النقاد الغربيون المفهوم البصري للصورة، وأدركوا تسميته فإن «الناس

---

(44) نورمان فريدمان، الصورة الفنية، ص 36.

(45) لويس، ص 21.

(46) ينظر: جابر عصفور، مقالة تحليلية لكتاب س. داي لويس، الصورة الشعرية، مجلة المجلة المصرية ع 135، مارس 1968، ص 84.

(47) لويس، ص 22.

يختلفون اختلافاً شديداً في درجة تبصرهم»[48]، وعجزه عن تحديد دلالة الصورة الحقيقية وآفاقها الحيوية المنفتحة على أكثر من مجال وأوسع من محتوى حسي سطحي لكون: «المخيلة ليست بصرية فقط»[49].

فما عاد تأمل الصورة: «عبارة عن نشاط ذاتي يخلع عليه المتأمل صورة على الموضوع الذي يتأمله، بل هو عملية ادراك تحيط فيها الذات المتأملة علماً بصورة الموضوع المركّبة المستقلّة ومعنى هذا أن الصورة ليست نتيجة مؤقتة لانتقال عاطفي أو تأثر وجداني، بل هي كيفية باطنة في صميم الشي»[50].

ولم يعرّف، باوند، منظّر الحركات الشعرية المختلفة وأبرز دعاة مدرسة الإيماجيين، الصورة، بإنها تمثيل مرسوم[51] بل عرّفها بأنها: «تلك التي تقدّم عقدة فكرية وعاطفية في برهة من الزمن»[52]، فأصبح التعبير عن العالم الداخلي غير المرئي قسيماً للتعبير عن صور العالم الخارجي واكتسبت الصورة مفهوماً جديداً تمتزج فيه الذات بالموضوع وتخطّى هذا الفهم النظر إليها على أنها صورة ومادة أو عنصر وصياغة بكونها واقعاً جمالياً متكاملاً تمتزج فيه المادة أو المصادر الخارجية من حسيّة وموضوعية بالذات الشعرية أو الداخل.

وبمباحث فرويد عن العقل الباطن وتحديده للصورة الشعرية بوصفها رمزاً مصدره اللاشعور وفكرة يونج عن الأنموذجات العليا اتسعت الدراسات النفسية للصورة عند الغربيين[53].

ولعلنا أسهبنا قليلاً في دلالات الصورة في النقد الغربي ومناهج دراستها بحكم كونها كثيرة ومتداخلة فعرضنا لابرزها مما اعتمدت عليه دراساتنا النقدية ومناهجها على نحو مباشر أو غير مباشر.

وبعد أن أدركنا نشأة مصطلح الصورة وتطوّره في تراثنا النقدي العربي ومفهوم المصطلح ودلالاته المختلفة المتأثرة بالعلوم والمعارف المتباينة عند الغربيين صار بأمكاننا الوقوف عند مفهوم المصطلح في نقدنا العربي الحديث.

---

(48) أوستن وارين ورينيه ويليك، نظرية الأدب، ترجمة محيي الدين صبحي مراجعة حسام الخطيب، ط 3، القاهرة 1962، ص 240.

(49) المصدر نفسه.

(50) زكريا ابراهيم، مشكلة الفن، القاهرة د.ت، ص 29، وينظر: مصدره.

(51) احسان عباس، فن الشعر، ص 88.

(52) وارين وويليك، ص 241.

(53) ينظر: البطل، ص 28 وللتوسع في الدراسات النفسية (السايكولوجية) للصورة ينظر: ديفيد ديتشس، مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة محمد يوسف نجم، مراجعة احسان عباس، بيروت 1967، ص 523 وويلبر. س. سكوت، خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، ترجمة عناد غزوان وجعفر صادق الخليلي، ط 1، بغداد 1981، ص: 75-89.

ويبدو أن الاهتمام بالتنظير النقدي للصورة مصطلحاً وموضوعاً كان سمة للنقاد العرب المحدثين الذين اهتموا بالأسلوب الفني وتميّز الشعراء في التعبير، ممن دعوا إلى شعر الشخصية المحض الذي لا نجد فيه ظلاً لشخصية شاعر آخر أو أثراً من آثاره أو قبساً من طريقته ومنواله، ولعل جماعة الديوان خير من مثلوا هذا الاتجاه ودعوا إلى هذه الدعوة[54].

فقد كان حرص أصحاب الديوان على تغيير المفهوم الذي سار عليه الشعراء في الصورة الشعرية دافعاً لهم إلى توضيح مذهبهم الجديد، وتحديد الأصول أو المقاييس، الفنية، للصورة الشعرية الجديدة فإن: «الاهتمام بالصورة الشعرية عند مدرسة الديوان أحد الأركان الأساسية في المذهب التجديدي لدى هذه المدرسة»[55].

فوضع شكري فروقاً بين التخيّل والتوهم، وبين الوصف الآلي والتصوير الفني ورأى أن وصف الأشياء ليس بشعر إذا لم يكن مقروناً بعواطف الإنسان وخواطره وطبيعة احساساته... وأنّ أجلّ الشعر ما خلا من التشبيهات والمغالطات المنطقية [56].

ويبدو أن تأكيد الوجدان والخيال كان أثراً من آثار التجاوب الفكري للديوانيين مع مبادىء المذهبين الروماني والرمزي في الصورة الشعرية ممّا هو شائع بين النقاد[57].

وجاوز الديوانيون المقاييس التقليدية في تقويم الصورة ودعوا إلى تخطي الوصف الحسّي إلى الوجداني أو بمعنى آخر حاولوا إثارة المحتوى النفسي مصدراً تشكيلياً للصورة ودافعاً لتحقيق التناسق والإنسجام بين الأداء الفني والموضوعي لها، ويتم ذلك بقدرة الشاعر على إنشاء الصلات المتفرّدة غير المألوفة بين الأشياء فيصوّرها بمستوى احساسه بها على نحو يعكس رؤيته وموقفه الحاضر منها فتكون معادلاً نفسياً لقوة الإحساس لديه وعمقه.

ورأى العقاد أن تأكيد البعد النفسي والانتهاء إليه، هدفاً، من التقديم الحسّي للمعنى هو سمة للغة العربية والسليقة الشاعرة عند العربي، وأن هذه السليقة هي التي تجعله يفهم المعنى المقصود إثر سماعه شاعراً يصف حسناء بأنها بدر على غصن، لأن ذهن السامع العربي تعوّد النفاذ من الصورة الحسّية إلى دلالتها النفسية، فهو لا يرسم في ذهنه قمراً

---

(54) للتوسع في التنظير النقدي للشعر عند الديوانيين، ينظر: محمد علي هدية، الصورة في شعر الديوانيين بين النظرية والتطبيق، القاهرة 1984، التمهيد، وأنور الجندي، معالمُ الأدب العرب المعاصر، القاهرة 1964، ص 54، وحنا عبود، المدرسة الواقعية في النقد العربي الحديث، دمشق 1978 ص 15 وما بعدها.

(55) الكبير، ص 340.

(56) ينظر: عبد الرحمن شكري، ديوان عبد الرحمن شكري، ط 1، الاسكندرية 1960، ص 363 وما بعدها من مقدمة الخطرات، وتابعه في آرائه العقاد في الديوان 1/ ص 20 وما بعدها.

(57) ومنهم محمد مندور، النقد والنقاد المعاصرون، القاهرة د.ت، ص 72-75 وعبود، ص 15 وما بعدها والكبير، ص 342.

وغصن شجرة حين يسمع تلك العبارة ولكنه يفهم من البدر إشراق الوجه ومن الغصن نضرة الشباب ولين الأعطاف. . . ، ورأى أن العربية لغة المجاز لأنها تجاوزت بتعبيرات المجاز حدود الصورة المحسوسة، إلى حدود المعاني الذهنية المجرّدة وينبغي للشاعر، إذاً، طبقاً لذلك أن يراعي هذا الجانب في صوره وألاّ يغفله[58].

ويبدو أن الديوانيين قد استطاعوا التخلّص من الدلالة الحرفية لمصطلح الصورة، وأدركوا أن الشاعر يجاوز حرفية الأشياء ودلالاتها الوضعية ليعيد بقوة مخيلّته وبراعته خلقها وتشكيلها في واقع جمالي جديد يعكس، إذا ما كان حيوياً، تميّز قدرة الشاعر الفنية وطبيعة تفاعل ذاته بالحياة واحساسه بها، ودفعهم اهتمامهم بالدلالة النفسية إلى دراسة بعض الشعراء العرب ممن أعجبوا بهم لوضوح المنحى النفسي في شعرهم، دراسة نفسية، ولعلهم فهموا من المنحى النفسي أن يكون شعر الشاعر بموضوعاته وأحداثه مرآة تنعكس فيها (صورة) حياته الإنسانية التي يشترك فيها مع البشر ويتطابق معها، ولذا أكثروا من ذكر شعر الشخصية في نقدهم وتفاعلوا معه[59].

ومن الشعراء الذين اتضح في شعرهم المنحى النفسي، طبقاً لرأيهم، ابن الرومي حيث رأوا ارتباط أخيلته باحساساته الذاتية وأحداث حياته فكان وصّافاً ماهراً ومصوراً بارعاً: «لا تنقصه إلاّ الريشة واللوحة بل لا تنقصه هاتان، لأنه استعاض من الريشة بالقلم، ومن اللوحة بالقرطاس، واكتفى بهما، وأثبت في النظم البديع ما لا تثبته الألوان والأشكال»[60].

ولخص ميخائيل نعيمة: «المنظّر النقدي لجماعة المهجر»[61] الآراء النقدية للمهجريين في كتابه النقدي (الغربال) الذي يبدو بمثابة البيان الشعري لهم، فقد كان شعرهم مصدر آرائهم النقدية، وميدان تطبيقها، أيضاً، فلم يقعوا في التناقض بين ما نظّروا له وما تمثّل في شعرهم من خصائص وسمات، وهم بهذا تفوّقوا على جماعة الديوان الذين لم يتمكنوا من إحداث مثل هذا التجانس بين النظرية والتطبيق فلم يبرزوا شعراء بما يوازي المنحى التنظيري لنقدهم.

واعتمد أصحاب المهجر على جمال التصوير في الشعر والنثر، متوازيين، واشترطوا فيها المدى الواسع من رحابة الأفق الإنساني ودقة الإحساس بنواحٍ من الحياة شتّى، والجمع بين العاطفة المشبوبة والفكر الموجه الحر، والخيال الخصب: «وإذا كان التصوير في الأدب

---

(58) ينظر: العقاد، اللغة الشاعرة، القاهرة 1960، ص 16 وتابعه المازني في تأكيده أثر التصوير الشعري في دقة نقل الإحساسات الوجدانية والتعبير عنها، ينظر: إبراهيم المازني، حصاد الهشيم، ط 7، القاهرة 1961، ص 113 وما بعدها.

(59) ينظر في هذا الضرب من آرائهم: المازني، ص 270 وما بعدها والعقاد، ابن الرومي (حياته من شعره)، ط 5، القاهرة 1963 حيث أقام منهج الكتاب طبقاً لهذا المنحى.

(60) المازني، ص 315، وينظر: الكبير، ص 347.

(61) حنا عبود، ص 33.

عامةً دعامة كبرى من دعاماته، تسبغ عليه أفانين من الرقة واللطف والجمال فهو في الأدب المهجري خاصةً إحدى مزاياه الجميلة التي برع فيها»[62].

واتفق المهجريون مع جماعة الديوان في جمهرة من آراء تخص الصورة الشعرية فقد كان: «الاعتماد على الفردية في تفسير هذا المظهر أو ذاك وجعل الشاعر متفرداً من بين بني البشر أمراً مشتركاً بين المدرستين»[63].

فالشاعر عند نعيمة من لا يصف إلاّ ما تراه روحه ويختمر به قلبه حتى يصبح حقيقة راهنة في حياته ولو كانت عينه المادية، أحياناً، قاصرة عن رؤيته، لا يصف إلا ما يدركه بحواسه الجسدية أو يلامسه بروحه... لا يأخذ القلم في يده إلا مدفوعاً بعامل داخلي لا سلطة له فوقه. فهو عبد من هذا القبيل، ولكنه سلطان مطلق عندما يجلس لينحت لاحساساته وأفكاره تماثيل من الألفاظ والقوافي لأنه يختار منها ما يشاء[64]، وبذلك يدع السبيل واسعاً أمام هذه (التماثيل) لتعبّر عن عمق الإحساس بجوهر الحياة الإنسانية ورهافة الوجدان.

ويحتوي شعر المهجريين، مقارنة بالأمثلة الشعرية السائدة، على أمثلة من الصور وألوان من التصوير شتّى، تمتاز بالدقة في الوصف والقدرة العجيبة في التجسيم والتشخيص، والتوفيق في التعبير عن أفكارهم وأخيلتهم بالصورة وغير هذه من السمات التي تعد أثراً بارزاً من آثار المذهب الرومانسي في شعرهم[65].

ونجد عندهم الميل نفسه الذي وجدناه عند الديوانيين في تخطّي الدلالة الحرفية لمصطلح الصورة ومفهومه والاهتمام بالدلالة النفسية للمصطلح في نقدهم إلاّ أنهم حاولوا تعميق فهمهم لهذه الدلالة شعراً، ولم نلاحظ عندهم ميلاً جامحاً إلى الدراسات النفسية للشعراء أو الحرص على تقصي المنحى النفسي أو الشخصي في شعر الشعراء على ما فعله العقاد، وهو في مقدّمة أصحاب الديوان، حيث حاول عن طريق الدراسات النفسية خلق حالة توازن بين آرائهم النظرية وتطبيقها بعد أن أحسّ بقصور شعره، وشعر زملائه، عن تحقيق مثل هذه الغاية.

ولم يكن لجماعة أبولّو كتاب نقدي[66] ندرك به آراءهم النقدية في مصطلح الصورة

(62) ينظر: عيسى الناعوري، أدب المهجر، القاهرة 1959، ص 120.

(63) حنا عبود، ص 43.

(64) ينظر: ميخائيل نعيمة، الغربال، المجموعة الكاملة، المجلد 3، بيروت 1971، ص 400-403.

(65) ينظر: أنور الجندي، ص 140، وحنا عبود، ص 29 والكبير، ص 425.

(66) وفيما يتعلق بمجلتهم، أبولّو، فقد تخصصت هذه المجلة بنشر آثار الشعراء وافساح الطريق أمام المواهب المغمورة لتأخذ طريقها إلى الظهور واستغرقت ترجمة الأشعار الأجنبية إلى العربية جانباً كبيراً من جهد المجلة ومن شعراء أبولّو: مختار الوكيل وإبراهيم ناجي وحسن كامل الصيرفي، ينظر: عبد العزيز الدسوقي، جماعة أبولّو وأثرها في الشعر الحديث، ط 2، القاهرة 1971، ص 340، 351.

ومفهومهم له، فهم شعراء أكثر منهم نقاداً، وكانت آراؤهم في تجديد الشعر ومقاييسه امتداداً لمن سبقهم من الداعين إلى التجديد ولا سيما جماعة الديوان.

وبجماعة أبولو انتهت مرحلة الجماعات النقدية وانحسرت عن مجال النقد والدراسة الشعرية، وصار النقد جهوداً فردية أو شخصية، ولا سيما، في مجال نقد الصورة.

وتمثّلت في تحديد المصطلح عند نقادنا المحدثين الدلالات التي استخصلت من مسيرة المصطلح في نقدنا القديم، وما توصل إليه الغربيون من دلالاته ومفهومه، وتباينت مواقف النقاد في الأخذ والتأثر بالمصدرين تقليداً وتمثّلاً، قوةً وضعفاً باختلاف ثقافاتهم ومواقفهم الفكرية ومناهجهم النقدية وأهمية الصورة في نزعتهم النقدية.

ومن هنا لم نجد في عرض آرائهم فرداً فرداً ما يضعنا في السبيل الملائم للدراسة لأن هذا النهج سيدفعنا إلى تكديس الآراء المتشابهة لا سيّما أن قسماً كبيراً مما أورده النقاد والدارسون من تعريفات للصورة تختلف صياغة وتتفق مضموناً أو مفهوماً، وأن اغلبها يعبر عن دلالة من دلالات الصورة القديمة أو الحديثة فما قيمة التراكم في الآراء ما لم يسهم في معرفة جديد أو وضوح إبهام؟ وعليه حاولنا الاستمرار في تقصي هذه الدلالات وتصنيف تعريفات الدارسين وتحديداتهم لمصطلح الصورة طبقاً لها.

وبدت الدلالة الحرفية لمصطلح الصورة وتأكيد العلاقة بين التصوير الشعري وفن الرسم مقياساً فنياً ومداراً للإبداع عند من رأى في الصورة وسيلةً ومجالاً لاظهار البراعة والحذق في نقل صور المحسوسات نقلاً حرفياً يرصد حالتها وشكلها في واقعها الحسي[67].

وارتبط تقويمهم الجمالي للصورة بحدود الدلالة الحرفية نفسها فكان تميّز الصورة عندهم كامناً وراء استقصاء جوانب المظهر الحسي المرصود وإقامة صلات التشابه والتماثل بين المحسوسات فلم يبحثوا في الصور عن امتزاج الذات الشعرية واحساساتها بالأشياء، ولم يطالبوا الشاعر في أن يظهر براعته في هذا التفاعل بين الذات والموضوع داخل الصورة الشعرية، فعناصر المقياس التصويري لديهم تتمثل في قدرة الشاعر على اقناعهم بصلات التشابه المنطقية بين دقائق المنظر فالصورة الناجحة في هذا المقياس هي اللوحة المرسومة بدقة رسماً يتحقق فيه: «التكامل والزاوية والإيحاء أو الظل والترابط والإطار»[68].

ولم تقتصر الدلالة الحرفية على نقل صور المحسوسات ووصفها بل جاوزت ذلك إلى وصف، الوجدانيات، وتقرير الشعور، فالدلالة النفسية هي دلالة حرفية أيضاً في نقدهم،

---

(67) يُنظر في هذه الدلالة: ماهر حسن فهمي، المذاهب النقدية، القاهرة 1962، ص 207، وأحمد الشايب، أصول النقد الأدبي، ط 7، القاهرة 1964، ص 242، ومحمد الصادق عفيفي، النقد التطبيقي والموازنات، القاهرة 1978، ص 139 وما بعدها.

(68) فهمي، ص 207.

على الرغم من أن قيمة البعد النفسي للصورة الشعرية تبرز في الإيحاء بحركة النفس وانفعالاتها والتعبير عن هذه الحركة وما ينتظمها من علائق متفردة لا بطريقة الوصف والتقرير؛ ففي هذا اقحام لمنطق الأشياء على طبيعة الشعور، بل بطريقة التكّهن بحقيقة النفس حدساً وتخميناً.

فالصورة الشعرية عند هذه الفئة من النقاد هي: «أثر الشاعر المفلق الذي يصف المرئيات، وصفاً يجعل قارىء شعره ما يدري أيقرأ قصيدة مسطورة، أم يشاهد منظراً من مناظر الوجود، والذي يصف (الوجدانيات) وصفاً يخيل للقارىء أنه يناجي نفسه، ويحاور ضميره لا أنه يقرأ قطعة مختارة ـ لشاعر مجيد ـ»(69).

ولعل ما توحي به هذه الدلالة للصورة يقترب من مفهومها الصياغي (الصناعي) في نقدنا القديم وتضيف إليه بعداً معاصراً مرتبطاً بالدلالة اللغوية أو الحرفية للمصطلح، وما تقترن به من العلاقة الملزمة بحاسة البصر.

واهتمت طائفة أخرى من الدراسات بالدلالة البلاغية لمصطلح الصورة، فكانت الصورة عندها هي بلاغة العصر الحديث، مع اختلاف طبيعة النظرة النقدية المعاصرة إلى الفنون البلاغية وماهية علائقها عن النظرة التراثية إليها.

ومن هذه الدراسات ما حاولت حصر الدلالة البلاغية في لون بلاغي وأسقطت غيره إيماناً منها بشمولية هذا اللون لأفانين من القول واسعة فكانت كلمة الصورة تطلق: «للدلالة على كل ما له صلة بالتعبير الحسي وتطلق، أحياناً، مرادفة للاستعمال الإستعاري للكلمات»(70).

في حين رأت دراسات أخرى أن مصطلح الصورة يغطي الأشكال البلاغية جميعاً مؤمنة بأن كل صورة لا تنهض إلّا على أساس من التعبير المجازي أي أنه ليس ثمة صورة تتشكّل من المدلولات الحقيقية أو المعجمية الوضعية للمفردات، فكانت الصورة في هذه الدراسات مرادفة للمجاز بأنماطه المختلفة(71).

---

(69) زكي مبارك، الموازنة بين الشعراء، ط 2، القاهرة 1936، ص 62، وينظر فيما يماثل هذه الدلالة: الشايب، ص 242، وعفيفي، ص 142، وأحمد مطلوب، الصورة في شعر الأخطل الصغير، عمان 1985، ص 35، وفهمي، ص 204 وداود سلوم، النقد الأدبي، القسم الأول، بغداد 1967، ص 81.

(70) ناصف، الصورة الأدبية، ص 5 ويبدو أنه قد تأثر بآراء فريق من الدارسين الغربيين في هذا المجال وهو حاول أن يطبق المنهج الغربي في دراسته على نحو عام، أما ارتباط الصورة بالدلالة الإستعارية فمن أبرز من التزم بهذا الجانب من الغربيين س. داي لويس في كتابه الصورة الشعرية، ص 33، وكارولين سبيرجين، ينظر: ميشال شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، بيروت 1984، ص 70,64.

(71) ومن هذه الدراسات ينظر: اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص 51 وشرف ص 211، والسيد، ص 179، وجليل رشيد فالح، الصورة المجازية في شعر المتنبي، رسالة دكتوراه مطبوعة بالرونيو، كلية الآداب، جامعة بغداد 1985 ص 38 وما بعدها.

ورأت دراسات أخرى في الصورة امتزاجاً فنياً بين طرفين هما: الحقيقة والمجاز، من دون استبداد طرف بآخر فالصورة: «تشكيل جمالي تستحضر فيه لغة الإبداع الهيئة الحسيّة أو الشعرية للأجسام أو المعاني بصياغة جديدة تمليها قدرة الشاعر وتجربته وفق تعادلية فنية بين طرفين هما المجاز والحقيقة دون أن يستبد طرف بآخر» (72).

ثم تحولت الصورة إلى الدلالة الرمزية شيئاً فشيئاً، وارتبط هذا التحوّل بتغيّرات طرأت على طبيعة الشعر الحديث ذاته، واختلاف التقويم النقدي له، فقد تحوّل الشعر، طبقاً للمقاييس النقدية الحديثة، إلى رؤية خاصة متكاملة تحاول إضاءة جوهر العالم وتأسيس وجود جديد بعلائقه المتميزة وقدرته على تقديم الرؤية والموقف اللذين يؤشران حدود حساسية الشاعر وبراعته الفنية في مجاوزة الجمود والقيم المألوفة وتخطي إثقال الصور بمحتوى تزييني سطحي لا يمتلك دلالة نوعية ترصد خصوصية تجربة الشاعر أو تسهم في التعبير عنها وبلورتها وما عادت (عناصر) الصورة ومن ثم القصيدة كتلاً متمايزة يسهل فصلها وتجريدها بل أصبح النظر إلى الشعر كياناً، رؤيوياً، متجانساً يدرك على أساس من وحدته وبنيته المتجانسة.

وارتبطت الصورة بهذا الكيان فأصبحت قيمةً في ذاتها، لا زينةً ولا زخرفاً أو أداة تعبيرية مجرّدة(73) وتحوّلت إلى قوة توحّد ما بين الأشياء، وتمنحها تسمية قيمية جديدة وهي إذ تتيح الوحدة مع العلم تتيح امتلاكه والامتزاج به فالصورة من هذه الناحية الأشياء ذاتها وليست لمحة أو إشارة تعبر عليها الأشياء فتكون مفاجأة ودهشاً، تكون رؤيا، أي تغييراً في نظام التعبير عن الأشياء(74).

ونتيجة لهذا لم يضع الناقد الشاعر أمام تقويم نقدي يرى في صوره طرائق صياغية بارعة، يلجأ إليها وسيطاً للزينة وإثارة الدهشة العارضة (75) وأصبح النظر النقدي إلى الصورة على أنها كيان فني متميّز قيم في ذاته وخارج ذاته: «فالشاعر يتوسل بالصورة ليعبر عن

---

(72) عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية في شعر الأعشى الكبير، رسالة دكتوراه مطبوعة بالرونيو، كلية الآداب، جامعة بغداد 1984، ص 149، وينظر: هدية، ص 47، وإحسان عباس، حوار في مجلة الأقلام، ع 6، بغداد 1986، ص 134.

(73) رأينا شيئاً من هذا التحديد عند لويس، ص 22 وأوستين وويليك، ص 240.

(74) ينظر: أدونيس، زمن الشعر، ط 3، بيروت 1983، ص 154.

(75) «وركزت الدراسات البلاغية الشعرية على الطبيعة الزخرفية التزيينية لها منطلقة من تصوّر قاصر للأسلوب والصورة على أنهما عنصران خارجيان في العمل الفني، ويتوفر هذا التصور في التراث الأوروبي بشكل خاص، منذ أرسطو حتى كولردج. ومن الشيّق أن التراث العربي يخرج على هذه النظرة للأسلوب والصورة في نقاط عديدة من تطوّره ويبلغ الخروج ذروته في تصور عبد القاهر الجرجاني، الناقد الفذ للخلق الأدبي والصورة باعتبارها عنصراً حيوياً من عناصر التكوين النفسي للتجربة الشعرية»، كمال أبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، بيروت 1979، ص 19.

حالات لا يمكن أن يتفهمها أو يجسّدها بدون الصورة. . . فهي بتآزرها مع غيرها من العناصر خير موصل لخبرة جديدة بالنسبة للشاعر الذي يدرك والقارىء الذي يتلقى»[76].

ولعل الاهتمام بالتشكيل الفني للصورة ودراستها دراسة تحليلية من دون الحوم النظري المجرّد حولها كان أثراً من آثار رفض التصوّر التقليدي للصورة، ونماء اتجاهات متعددة في تحليلها، وكشف صلاتها الحيوية بالعمل الفني: «وقد يكون ذلك نتيجة لاتخاذ الصورة أساساً فنياً لابرز مدرستين في الشعر الأوروبي الحديث (الرمزية) و (الصورية) لكنه أيضاً، قد يكون سبباً في اتخاذ الصورة أساساً للخلق الشعري في هاتين المدرستين»[77].

ولقد أتاحت ثقافة جديدة، اكتسبها الشاعر المعاصر، أن يطلّع على انجازات الشعراء العالميين الكبار، ورأى كيف تتحوّل الصور الشعرية بين أيديهم إلى رؤى غير مدركة على نحو مباشر[78].

ونتيجة لهذا جرى الاهتمام بالبنية (الوجودية) أو الذاتية للصورة التي تتشابك فيها العلائق والصلات وتتفاعل لتنتج الأثر الكلي الذي ينفتح على العمل الفني ويضيء أبعاده، والنظر إلى الصورة، بنية، وما يفترض من رفض حدّ المناهج لها بأنها عنصر دلالي في العمل الفني يستقي أهميته من قدرته على التقرير والتوصيل لمعنى[79].

غير أن رفض الجانب (الدلالي) المعنوي المباشر للصورة لا يعني رفض الصورة عنصرَ دلالةٍ وتجريدها من واقعها الموضوعي وإنما: «هو رفض للتصوّر الشائع عن كون الصورة عنصراً يحقق فاعليته الدلالية على مستوى معنوي»[80] مجرّد فهي تتجاوز بصلاتها المتشابكة البعد الواحد المعنوي الواضح والمكشوف وتتخطاه إلى أبعاد أعمق، وأشد غوراً، يمنحها للمتلقي عنصر الإيحاء فيها فضلاً عما ينبغي أن تحقّقه من توازن بين بعديها: الجمالي والنفسي وخضوع عناصر تشكيلها لهذين البعدين.

وحين تحمل الصورة البعد الإيحائي ويتفتح فيها أكثر من وجه وبعد، يقوى عنصر الترميز فيها، ولا نهمل أن خروج تشكيل الصورة من القشرة الحسيّة أو الأبعاد المغلقة ومجاورتها إلى دلالاتها الشعورية أو النفسية أدّى إلى التقريب بين الرمز والصورة وترادف مفهوميهما.

ولذا دعا القائلون بالدلالة الرمزية للصورة إلى البعد عن تخوم المادة وصلاتها الطبيعية واضفاء علائق جديدة مشروطة بالرؤية الذاتية للشاعر والميل إلى تكثيف الواقع بدل تحليله

---

(76) عصفور، الصورة في التراث، ص 264.

(77) أبو ديب، ص 20.

(78) ينظر: محسن أطيمش، دير الملاك، بغداد 1982، ص 246.

(79) أبو ديب، ص 20.

(80) المصدر نفسه.

ويبدا الفارق بين الرمز والصورة عندهم ليس في نوعية كل منهما بقدر ما هو في درجته من التركيب والتجريد فإن: «كلاً من الرمز والصورة يعتمد على التشابه Analogy بين الصورة وما تمثّله، والرمز وما يوحي به، ولكن بينما تظل الصورة على قدر من الكثافة الحسيّة، يبلغ الرمز درجة عالية من الذاتية والتجريد يصبح معها طبيعة منقطعة، مستقلّة بحد ذاتها، وليس من علاقة بينه وبين الشيء المادي إلاّ النتائج»(81).

وتقاس قيمة الكثافة الحسية، طبقاً لهذه الدلالة، بقدر مدى تطابقها مع الواقع الخاص الذي يشكلّه الشاعر بذاتيته وفرديته الإبداعية المتميزة وما يستحدثه من صيغ العلائق غير المألوفة لارتباطها بالوجدان وتعبيرها عنه فتعني الصورة، إذاً، بدلالتها الرمزية: «تركيبة وجدانية تنتمي إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع»(82).

ولعل ما حاولنا تكثيفه من دلالات للمصطلح يوضّح مفهومه ومشكلاته عند نقادنا المحدثين، لا سيما من عني بالصورة منهم، وحاول أن يفصح عن فهمه لها وموقفه النقدي منها، واختلاف هذا الموقف باختلاف النقاد وما يصدرون عن مناهج وأفكار وثقافات خاصة.

ويبدو أن كثرة التعريفات والتباين الظاهري يوهمان بالمفاهيم المتباينة المضطربة لمصطلح الصورة ولكن هذا التنابذ الظاهري يفتقد الأساس الواقعي، فالجوهر واحد غير متغير، والتحديدات المتعدّدة لا تعدو أن تكون صياغات مختلفة لفكرة واحدة ضمن الدلالة التي ينتقيها الناقد، من بين دلالات المصطلح، وأبرزها الحرفية والبلاغية والنفسية والرمزية.

ولعل الشيء الذي لا بدّ من تأكيده مرة بعد مرة ونحن نحاول تحديد المصطلح هو الطبيعة المراوغة له، وتعذّر الالمام بماهيته في تعريف، مما يخلق حالة عدم الاستقرار والثبوت في تحديده، نضيف إلى هذا ما يشترك به مع غيره من مشكلات تخص المصطلحات عامة.

---

(81) محمد فتوح أحمد، الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط 2، القاهرة 1978، ص 140، وينظر: أنطون غطاس كرم، الرمزية والأدب العربي الحديث، بيروت 1949، ص 119.

(82) عز الدين اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط 3، بيروت 1981، ص 127.

الفصل الثاني

مصادر الصورة الشعرية والعوامل المؤثرة في تشكيلها

حاولت الدراسات النقدية العربية الوقوف عند مصادر الصورة الشعرية والعوامل المؤثرة في تشكيلها ويمكن تحديد المحور الذي دارت فيه جهود الدارسين بكونه اجابة عن سؤال مُفاده: من أين يمتاح الشاعر صوره؟

وتبدو الإجابة عن هذا السؤال جزءاً من إجابة عن سؤال أوسع وأكثر شمولاً هو ما مصادر الإبداع الشعري؟ وما العوامل المؤثرة فيه؟ والنظريات المفسّرة له؟ ممّا يفصح عن كون الصورة جوهراً في الإبداع الشعري، والوسيلة الفنية التي تعبّر عن وجه الإبداع وماهيته وكنهه.

وقبل الإجابة يبدو مناسباً تثبيت أسس للنظرة النقدية العربية إلى هذه القضية من قضايا الصورة والانطلاق منها نحو إثارة تفصيلات مصادر الصور الشعرية ووجهات النظر فيها، ومن هذه الأسس: إن مصادر الصورة وأبرزها: الخيال، والواقع بنوعيه الحسّي والذهني وما يتعلق بهما من مؤثرات، تتجانس في الصورة وتمتزج امتزاجاً جدلياً بحيث يصعب ردّها إلى مصدر ما من هذه المصادر ولذا ينبغي أن ننظر إليها طبقاً لتجانسها وتناغمها في الصورة الشعرية وتأثيراتها غير المباشرة فيها، والأساس الآخر أنّ هذه التأثيرات تتجلى في طرائق صياغة الصورة وبراعة الشاعر في انتقاء موضوعه واضفاء قيمة متفرّدة عليه وتقديمه على نحو خاص يتحد فيه الشكل بالمضمون ويتآلفان، وعليه فالكمّ مثلاً: (عدد موضوعات صور الشاعر) لا يصلح مقياساً لتقويمها نقدياً وكذلك النوع المجرّد من الصياغة الإبداعية وتشكيلها، وطبقاً لهذا ينبغي اغفال ما للموضوع من صفة شاعرية ذاتية فقد حاولت النظرة النقدية الحديثة أن تظهر بطلان هذا المفهوم لتسميته أولاً ولأن قسماً كبيراً من صور الشعراء المعاصرين قد اتسمّ بالتنوع في الموضوعات التي يصعب حصرها أو تصنيفها، ولخروج معظمها عن مجال الموضوعات، الشاعرية الذاتية، إلى المحتوى الإنساني العام الذي يتوحد فيه ما هو شخصي بما هو كوني أو إنساني ثانياً، والأساس الأخير هو أن دراسة مصادر الصورة الشعرية لا تنأى عن أن تكون محاولة لرصد آفاق المخيلة، طبقاً لعلاقة الذات بالموضوع في الصورة الشعرية وما تنطوي عليه من مشكلات تعكس طبيعة مواقف الشعراء من حدي هذه العلاقة التي توجه جانب انتقائهم لموضوعات الصور وطبيعة نسجها وتشكيلها والتعبير عنها،

فالصورة هي المرآة العاكسة لهذه العلاقة ونمطها وكيفية امتزاج عناصرها على نحو يكشف عن خصوصية ذهن الشاعر والمؤثرات فيه.

ووجدنا فيما أوردته دراساتنا العربية من تنظير نقدي لمصادر الصورة، وقيمتها، وآثارها، وطبيعة انعكاسها في الصورة تأثيرات لا يمكن اغفالها مما حدّدته في هذا المجال المذاهب الأدبية الغربية التي اهتمت بمصادر الصورة ووجهتها وجهة تعبر عن خصوصية كل مذهب منها وبما يكشف عن آفاق العلاقة بين الذات والموضوع التي أرستها فلسفة المذهب ومنحاه إفصاحاً عن حالة التجانس بين حدّي هذه العلاقة: الداخلي متمثلاً بالذات والخارجي: متحققاً بالموضوع، واختلافهم فيهما توازناً أو تطرفاً.

ولم يقتصر هذا التأثير في، دراساتنا النقدية، على التنظير النقدي لمصادر الصورة الذي قد يبدو غير مباشر وإنما اتخذ شكلاً مباشراً، أيضاً، انعكس في منهج تطبيقي اعتمد عليه قسم من الدارسين فأقاموا دراساتهم على ما حدّدته المذاهب الأدبية من طبيعة مصادر الصورة وخصائصها.

ولذا تحتم علينا تكثيف دراسة أبرز المذاهب الأدبية لمصادر الصورة وطبيعتها والعوامل المؤثرة في تشكيلها.

بدت الصورة عند الكلاسيكيين تابعة لنظريتهم في المعرفة، والمعرفة العليا لديهم متمثلة في الأفكار التجريدية، فالإدراك قوة تجريدية مستقلة عن صور الحس، وهو من سمات العقل وخواصه، ولذا هوّنوا من شأن الخيال والصورة، وكانت الصورة تمثّل لديهم الدرجة الدنيا للمعرفة[1] لأنها لا تؤدي إلى الفكرة الصحيحة المبرّأة من الزيف والاضطراب.

وأولى الرومانتيكيون الصورة اهتماماً خاصاً، فقد قامت الرومانتيكية على أسس منها تمجيد العاطفة التي راجت في أوروبا نصوص أدبية زاخرة بها وكان ذلك في القرن الثامن عشر أو النصف الثاني منه خاصة، والفهم الذاتي والشعور أساسان للادراك الخاضع للإحساس بالجمال عندهم، ومن هنا تفرعت مسائل عدة منها: ارتباط الجمال بالذوق، ونسبية الذوق وفرديته وتأثر الإبداع بعبقرية الفنان وذاتيته، وتحوّل الجمال من الموضوعية، سمة الجمال الكلاسيكية، إلى الذاتية عندهم[2].

واعتدّ الرومانتيكيون بالخيال، وكان مصدراً لصورهم فاتسمت بكونها شعورية تصويرية، لا عقلية فكرية، فالفكرة تتراءى من خلال الصورة، وتبدو الصورة الحيّة برهاناً وجدانياً عليها، فأخطر ما يحذر منه الرومانتيكيون أن تكون الصورة وليدة عقلية جافة، أو حججاً ذهنية منطقية، فالأفكار التجريدية تقضي على روح الشعر، إذ أن روحه في صوره[3].

1) ينظر: محمد غنيمي هلال، دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، القاهرة د.ت، ص 70.
2) ينظر: محمد غنيمي هلال، الأدب المقارن، ط 5، بيروت 1962، ص 36.
3) ينظر: هلال، دراسات ونماذج، ص 80 والأدب المقارن، ص 383.

ويظهر الرومانتيكي ذاتياً في صوره، يصف ما حوله من مظاهر وموضوعات من خلال ذاته، فنفسه مرآة لما يراه، ولذا كانوا يمزجون مشاعرهم بمناظر الطبيعة، ويكثرون من تشخيصها وأنسنتها، فتتحدث بلغة احساساتهم وتفصح عنها، وتصدر عن مواقفهم الذاتية منها، وبذلك نبذوا التقليد ومالوا إلى الأصالة والتفرد.

وعني الرومانتيكيون بالتنظير النقدي للخيال، المصدر الرئيس من مصادر الصورة لديهم، فوقفوا عند ماهيته وضروبه وحدّدوا مكانته من بين مصادر الصورة والعوامل المؤثرة في تشكيلها، ميّزوه وأفردوه، وبقي أثر فلسفتهم فيه حيّاً لدى المذاهب والاتجاهات الأدبية التي تلتهم.

حدّد كولردج الخيال بأنه: الملكة التي تحيل الكثرة إلى الوحدة وميّزه من التوهم وهو القدرة التي تمكّننا من الجمع والتكديس[4].

وقسّم الخيال نوعين: أولي وثانوي، أمّا الخيال الأولي فهو من العوامل الرئيسة في عمليات الإدراك كلها، في حين أن الخيال الثانوي هو الخيال الفني أو الشعري على نحو خاص، وهو صدى للأول إلاّ أنه أسمى منه، إنه يحلل وينشر ويجزىء لكي يخلق من جديد، ومهمته أن يضفي على اضطراب الحياة وتشتتها وما تقدمه من تجربة ناقصة مجزّأة شكلاً موّحداً منسجماً يمنحها حيوية تديم بقاءها وتأثيرها[5].

وينفر الرومانتيكيون مما هو محدود وثابت، ويميلون إلى المطلق في صورهم، وتتسم الصور التي يولّدها الخيال لديهم بوحدتها وعلائقها المبتكرة فميّز النقاد الرومانتيكيون بين هذه الصور والصور التي يولّدها التوّهم وما ينعكس فيها من تشتت وانفراط، فميدان التوّهم هو الثابت والمحدود، ويشبه التوّهم الذاكرة وقد يبدو ضرباً منها: «تحرّر من قيود الزمان والمكان وامتزاج وتشكل بالظاهرة التجريبية للإرادة التي نعبّر عنها بلفظة الاختيار، ويشبه التوهم الذاكرة في أنه يتعيّن عليه أن يحصل على مادته كلها جاهزة وفق قانون تداعي المعاني»[6].

وبدت العناية بالخيال جزءاً من ايمانهم بقدرة الذات الفردية على خلق عوالم مدهشة، حتى أن الحركة الرومانتيكية كانت تدعى باعثة الدهشة، إيماناً، بضرورة بعث الروح باطلاقها من قيود العادة التي تخنق قدرة الإنسان، واعتقاداً أن هذا يتحقق بوساطة ايقاظ الدهشة حتى بازاء الأشياء الأليفة، المعروفة، ليتسنى للشاعر العودة إلى بساطته الطبيعية وفطرته الأولى[7].

(4) ينظر: محمد مصطفى بدوي، كولردج، القاهرة 1958، ص 59.

(5) للتوسع والتفصيل ينظر: عبد الحكيم حسّان، النظرية الرومانتيكية في الشعر، القاهرة 1971، ص 241 وما بعدها، وبدوي، ص 59 وما بعدها.

(6) بدوي، ص 88.

(7) ينظر: موريس بورا، الخيال الروماني، ترجمة ابراهيم الصيرفي، القاهرة 1977، ص 348 .

واثارة الانفعالات والمشاعر لا تعدّ أمراً هيناً، فإن العالم الذي يعيش فيه الشاعر إنما هو بمثابة السديم له، أي أنه المادة (الخام) التي يخلع عليها الشاعر نظاماً وصورة ذات معنى[8]، لـذا كـانت النظرية الانفعالية محوراً لنقدهم الجمالي حيث ترى في الفن تعبيراً عن الشخصية والإحساس، وفي الصورة تمثلاً للانفعال في تأججه وهدوئه، فقد بدا هذا الانفعال أساساً للتذوق الجمالي وغاية تستقر عندها نظراتهم الجمالية[9].

وكانت عناية، البرناسيين، بالصورة في الشعر أكبر من عناية الرومانتيكيين بها واتفقوا واياهم في عدّها وسيلة لنقل الاحساسات من منطقة التجريد إلى التجسيد [10]، واختلفوا معهم في طبيعة مصدرها، فأهملوا الذات ولم يثقوا بالالهام والعبقرية مصدرين في خلق الصور وابداعها.

وقد رأى البرناسيون في الصور عالماً موضوعياً معبّراً عن مشاعر وحالات نفسية وأفكار عامة تختفي وراءها شخصية الشاعر، ولا تظهر ظهوراً مباشراً، ورأوا في الصور غاية في ذاتها، ليست وراءها غاية أخرى، لذا ألزموا الشاعر بالاحتفاء بها أشد من الاحتفاء باظهار مشاعرهم، مما عليه الحال عند الرومانسيين.

ونتيجة لهذا جعلوا من الجهد والصنعة وسيلتين مهمتين في ابداع صورهم: «وكانت النزعة الموضوعية والقصد إلى الصور بوصفها غاية مقصودة لذاتها من نتائج البحوث العملية والنفسية للعصر»[11].

وتختار الصور البرناسية موضوعاتها من خارج مجال الذات، وتهتم بعرضها عرضاً لا يختلط بعواطف الشاعر، ليتسنى لها أن تعبر تعبيراً موضوعياً عن آرائه واحساساته، فالصور مرآة تعكس جوهر الأشياء عندهم، ونجد في صورهم تطبيقاً للدلالة الحرفية لمصطلح الصورة: «فقد كان للبرناسيين فضل الربط بين الشعر والفنون التشكيلية، وبخاصة الرسم والنحت»[12].

ولم تعمّر البرناسية طويلاً وخلفتها الرمزية التي تعد: «أهم مذهب في الشعر الغنائي بعد الرومانتيكية وقد ترك آثاراً عميقة في الشعر العالمي حتى اليوم»[13].

وقصد الرمزيون بالرمز، الإيحاء، أي التعبير غير المباشر عن الجوانب المستترة

---

(8) بدوي، ص 63.

(9) للتوسع والتفصيل في النظرية الانفعالية ينظر: جيروم ستولينتز، النقد الفني، ترجمة فؤاد زكريا، القاهرة 1974، ص 240 وما بعدها.

(10) هلال، دراسات ونماذج، ص 90، والنقد الأدبي الحديث، ط 5، القاهرة 1971، ص 416 وما بعدها.

(11) هلال، دراسات ونماذج، ص 91.

(12) المصدر نفسه، ص 109 .

(13) هلال، الأدب المقارن، ص 398.

الداخلية في النفس، واضاءة عتمتها بالكشف التعبيري الذي لا تقوى عليه اللغة في دلالتها الوضعية، ولم يقصدوا به وسيلة لاخفاء الأشياء من أجل البحث عنها.

وتبدو الذات مصدراً للصور الرمزية، ولكنها تختلف عن الذات الرومانتيكية، فهي ذات أكثر عمقاً وسيطرة على الأغوار النفسية البعيدة التي لا يصل إليها المنطق السطحي.

والصورة الرمزية المثلى هي التي: «تستحضر غيب النفس والوجود وهي التي توحي بيقينها المبرم وتحتّمه في النفس دون أن تقوى النفس على فهمه»[14].

وتتفوق الصورة على الفكرة في الدلالة على صفاء الشعر عند الرمزيين، وعدّوا الفكرة حطام الحالة النفسية، والمنحى العقلي المباشر الذي لا يرى إلّا الكون المسطح الثابت المستقر عند بعد محدود من دون قدرة على التجدّد والتجاوز المستمرين.

إلّا أن الصورة، وإن كانت أرقى فنياً من الفكرة المجرّدة أو المباشرة، فعلى رتب ومنازل، وقد تعادل بعض الصور هذه الفكرة في تهتك حجبها وشيوعها، لذا ميّزوا، الصورة الرمزية، من غيرها وجعلوها مثالاً[15].

ويتحول الواقع أو العالم الخارجي إلى واقع خاص يتسم بالحركة والتغيّر، فتتحول مادياته إلى مفهومات نفسية، ومفرداته إلى مواد غفل في الصورة الرمزية، ليعيد الشاعر نظام الواقع وعلائقه مبتعداً عن نسخه ومحاكاته، والشاعر لا يعبث بالواقع حين يحوله إلى عالم ذاتي، فالإبداع الرمزي لا يرى: «أن يكون الذاتي تكراراً للموضوعي بل الغالب أن يكون للذاتي واقعيته الخاصة»[16].

وأهمل الرمزيون التعبير عن حرفية الأشياء، ولم يعتّدوا بالمقارنة والمقابلة بين أجزاء صورهم وما تعبّر عنه، فقد حرّروا الصورة من تخوم المادة، وتحوّلت إلى حقيقة ذاتية بعناصرها ومصادرها وعلائقها، وجعلوا من تراسل الحواس مصدراً لصورهم وعاملاً أساساً في تشكيلها وإرساء علائقها، وتمكنوا بذلك من «الرؤية الشاملة التي ينهار عندها ما بين المدركات من حواجز طبيعية، والتي تختلط فيها الحواس اختلاطاً مركباً»[17]، وتحوّلت العلائق الطبيعية الرابطة بين أجزاء الواقع إلى علائق ذاتية جديدة.

ومال الرمزيون إلى توثيق الصلة بين الشعر والموسيقى التي هي أقوى وسائل الإيحاء،

---

(14) ايليا حاوي، الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، بيروت 1980، ص 116.

(15) ينظر: حاوي، ص 116 وما بعدها وفيليب فان تيغيم، المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة فؤاد انطونيوس، ط 2، بيروت 1980، ص 272 وما بعدها.

(16) فتوح أحمد، ص 338، وينظر: هاسكل بلوك وهيرمان سالنجر، الرؤيا الإبداعية، مجموعة مقالات، ترجمة أسعد حليم، القاهرة 1966، ص 13 وما بعدها.

(17) فتوح أحمد، ص 334.

وأقرب إلى الدلالات اللغوية ـ النفسية في سيولة أنغامها، وكانت هذه السيولة منشودة عندهم لاثارة الإيحاءات[18].

واقتربت دلالة (الصورة) من دلالة (الرمز الفنية) حين غدت الصورة أكثر إيحاءً وغدا الرمز أقل تجريداً عمّا كانت عليه الحال عند رواد المذهب الرمزي، ولدى شعراء العصر ممن تأثروا بالمذهب التصويري والشعر الرمزي معاً حتى كاد يُمحى هذا التفاوت في درجتي الإيحاء والتجريد بين الصورة والرمز، إلى حد أنّ الحديث عن أحدهما ربما كان ـ في الوقت نفسه ـ حديثاً عن الآخر، وقد تبلور هذا على نحو خاص في تفكير شاعرين من أبرز الشعراء المحدثين وأعظمهم تأثيراً في الشعر المعاصر وهم آزراباوند، و ت. س. اليوت[19].

وآثر اليوت الطريقة الموضوعية في التعبير عن العواطف، والاعتماد على الطاقة الإيحائية التي تحملها الصورة في إثارتها من دون البوح بها على نحو مباشر وقد وضّح مرماه قائلاً: «ما من فنان ينتج فناً عظيماً بمحاولته التعبير عن شخصيته محاولة مقصودة، إنه يعبّر عن شخصيته بطريقة غير مباشرة»[20].

وحدّد هذه الطريقة الفنية في فكرة «المعادل الموضوعي»[21] التي تمثل وسيلة الشاعر المتميزة في تجسيد عواطفه من دون الإعلان عنها بصورة ذاتية: «وبتلك الطاقة الإيحائية التي حملتها الصورة في فكرة (المعادل الموضوعي) ذابت الحدود ـ أو كادت ـ بين الرمز والصورة»[22].

وبذلك تعبّر الصورة الرمزية عمّا يمكن أن يظل معتماً وغامضاً في أغوار النفس العميقة فتوحي به، غير أن هذا يدل على أكثر من استخدام القوى الشعرية للاستبطان وتحليل الذات كشف مكنوناتها وغوامضها، ويدل على أن المسألة ليست مجرد تسجيل دقيق لانفعالات دواخلنا بقدر ما هي كشف وتلميح[23].

وكانت الصورة أساساً في التجربة الشعرية عند السرياليين أيضاً، ولكنها اختلفت في

---

(18) ينظر: هلال، الأدب المقارن، ص 399، ونادت الرمزية بالشعر المطلق من القافية، أو الشعر المرسل والحر. وما زال كثير من مبادئها يلقى صدى في الشعر الحديث، ولم تهتم بالجمهور، واتجهت إلى الصفوة، ينظر: هلال: دراسات ونماذج، ص 110.

(19) فتوح أحمد، ص 142.

(20) ماهر شفيق فريد، النقد الإنجليزي الحديث، القاهرة 1970، ص 12.

(21) للتوسع والتفصيل ينظر: عناد غزوان، (المعادل الموضوعي مصطلحاً نقدياً)، الأقلام، ع 9، 1984، ص 35 وما بعدها.

(22) فتوح أحمد، ص 142.

(23) ينظر: هانزميرهوف، الزمن في الأدب، ترجمة أسعد رزوق، مراجعة العوضي الوكيل، القاهرة 1972، ص 140، ولويزبوجان، الشعر، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، بيروت 1961، ص 186.

طبيعتها عن الصورتين الرومانتيكية والرمزية، فقد ارتبطت الصورة السريالية بالنظرية السايكولوجية المفسّرة للإبداع الشعري عند السرياليين التي ترى في اللاشعور والعقل الباطن مصدرين للإبداع، فكانت الصورة السريالية نتاجاً ابداعياً للاشعور ووسيلة لتحريره واطلاق مكبوتاته.

وتأثرت السريالية بنظريات علم النفس، وعلم النفس التحليلي وفكرة يونغ عن الأنموذجات العليا واللاشعور الجمعي[24].

ورأى السرياليون في المخيّلة وسيلة المعرفة الوحيدة، وسبيل ادراك العالم من دون العقل والحدس والمنطق، وهي لا تناقض الحقيقة ولا تنقضها، فالمخيّلة هي الواقع كما يبدو وقبل أن تطوّقه وتحدده قوالب المعطيات الحسّية أو المادية، وما يدور في المخيّلة إنما هو موجود وفعلي وإن كان الواقع يضيق عنه ولا يستوعبه ولا يقبل به[25].

وتتصف الصورة السريالية بالطبيعة الحلمية، وما تحتويه من تشتّت وتقطّع وانفلات، فالحلم هو المعبر الحقيقي عن حالات النفس وشأنه في هذا شأن الشعر لأن النفس تجري فيه طبقاً لسجيتها بعد أن تنفك عنها: «قبضة اليقظة والواقع والعقل وحيث تتحول المشاعر الرهيفة إلى رؤى وصور تتولد ذاتياً ودون منطق يسيّرها أو ينظّمها. . . وليس الحلم الذي حاكاه واقتفاه السرياليون هو الحلم الواعي وإنما الحلم الليلي، وهم يحسبونه أشد تعبيراً عن واقع النفس من حالة اليقظة»[26]، فبالغوا في هذا الأمر وخرجوا فيما منحوه للحلم، من قيمة تعبيرية كبيرة عن الحد المقبول أو المعقول.

وأحسّ السرياليون أن الإنسان فقد الدهشة وهو يجابه العالم وما عاد بمقدور الشاعر أن يرجع للإنسان دهشته الأولى بإزاء العالم إذا ما بقيت النفس مغمورة تحت ركام الحس ونفايات المنطق ولا بدّ من تدريب الإنسان كي يستعيد تلك الحالة من جديد بقوة اللاوعي الخلّاقة[27].

ونتيجة لهذا بدت الصورة السريالية ذاتية محضة، لا صلة لها بالصور التقليدية والقيم المألوفة في التعبير، إذ هي تقريب تلقائي للأشياء والظواهر المتباعدة يكشف عن احساس لا

---

(24) ينظر: جان برتليمي، بحث في علم الجمال، ترجمة أنور عبد العزيز، مراجعة نظمي لوقا، القاهرة 1970، ص 74 وما بعدها، وعلي عبد المعطي محمد، مشكلة الإبداع الفني، القاهرة 1977، ص 139 وما بعدها.

(25) ينظر: حاوي، ص 229 وما بعدها.

(26) المصدر نفسه، ص 241,229.

(27) المصدر نفسه، ص 35، وينظر هربرت ريد، تعريف الفن، ترجمة ابراهيم إمام ومصطفى رفيق الأرنووطي، القاهرة 1962، ص 52 وما بعدها ود. أي شنايدر التحليل النفسي والفن، ترجمة يوسف عبد المسيح ثروة، بغداد 1984، ص 109.

شعوري عميق، ليفصح فطرياً عن ضآلة القيم المألوفة، أو يشف عن تجارب تصلح أساساً لقيم جديدة[28].

ولا ترتبط الصور السريالية فيما بينها بعلائق منطقية أو حدسية تستدعي التأمل فأي معنى يمكن أن يكون في التقاء الصور التي لا تلتقي، صور هي في عرف المنطق غير متقاربة أبداً؟ فالوشيجة المنطقية والمحتوى العقلي لا يناقضان التميّز ولا يحجبانه على الرغم من: «أن علاقة الأشياء التي لا علاقة بينها هي بالضبط ما يكون ذا معنى في الشعر: إن معنى الفن الجوهري هو تلك العلاقة»[29]، فقد تناسى السرياليون أو أنكروا أن فرصة التعرف على العوالم الجديدة تفترض خلق حالة تجانس متميزة بين مصادر الصورة يتم عن طريقها الكشف والتعبير ومجانبة المألوف، ولم تحقق الصورة السريالية ذلك فهي تربط بين عناصر لا تأتلف وسط هذيان وتخبط، مما يؤدي إلى عكس الواقع وقلبه بدل اغنائه وإثارة جوانب العمق فيه، ويخلق إرباكاً في التركيبة الذهنية للقارىء وهو يجاهد للإمساك بالمعنى أو تحقيق النجاح في التركيز.

ولم تعن، الواقعية، بالصورة ورأت فيها ضرباً من ترف فكري أو عقلي لا يعبّر عن لغة الواقع ولا يتحدث بلسانه، وفي وقوفنا عند المذهب الواقعي لا بدّ من الإشارة إلى أن تأثيراته في الشعر قد جاءت إليه على نحو غير مباشر بعد ظهور الشعر الحديث وافادته من الفنون والأجناس الأدبية الأخرى وأبرزها القصة والمسرحية ومعطياتهما الواقعية، بحكم طبيعة هذا المذهب ومنحاه فإذا: «كانت الرومانسية قد آثرت الشعر لأدبها، فإن الواقعية آثرت النثر بالضرورة. فهي لم تنشد شعراً ولم تنظم قصائد، وإنما كتبت قصصاً ومسرحيات نثرية»[30].

ولذلك بدا العالم الواقعي موضوعاً ومصدراً يمتاح منه الأديب الواقعي مادته ويعبر عنه تعبيراً موضوعياً دقيقاً وتختفي ذات الأديب أو شخصيته وتتحد بالموضوع وتصير جزءاً من فلسفته وكنهه.

وبعد أن ألممنا بشيء من طبيعة الصورة في أبرز المذاهب الأدبية وعرفنا خصائصها ومصادرها طبقاً لعلاقة الذات بالموضوع (المذهبية) صار بإمكاننا رصد مناحي التأثير في دراساتنا العربية، المباشرة، وغير المباشرة.

---

(28) ينظر: هلال، دراسات ونماذج، ص 111 و م. ل. روزنتال، شعراء المدرسة الحديثة، ترجمة جميل الحسني، مراجعة موسى الخوري، بيروت 1963، ص 13 وما بعدها.

(29) ارشيبالد مكليش، الشعر والتجربة، ترجمة سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة توفيق صايغ، بيروت 1963، ص 81، وينظر فيما يماثل هذا الرأي: ر.م البيريس، الاتجاهات الأدبية الحديثة، ترجمة جورج طرابيشي، ط 2، بيروت ـ باريس 1980، ص 114، واليزابيت درو، الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة محمد ابراهيم الشوش بيروت 1961، ص 10.

(30) مندور، الأدب ومذاهبه، ص 84.

ولا بد لنا قبل ذلك من أن نحدّد الجوانب التي وقفت عندها جهود الدارسين الغربيين لمصادر الصور في المجال التطبيقي والمنهج الذي قد تميّز من المناهج الأخرى عندهم بتحديده لتلك الجوانب وتفصيله فيها.

وفي البدء نؤكد أن دراسة مصادر الصورة الشعرية وتحديد العوامل المؤثرة في تشكيلها ضرب من دراسة المصادر والعوامل المؤثرة في الإبداع الشعري عامة والنظريات المفسّرة له[31]، ممّا يفصح عن كون الصورة جوهراً في الإبداع الشعري.

ويعد ما تتفرع اليه أسس الإبداع ومصادره، وأبرزها الخيال والواقع بنوعيه: الحسي والذهني، من عناصر، نتاجاً لما تؤول إليه العلاقة بين الذات والموضوع.

ومن هنا فتحديد التجربة ومضمونها، وبيان موادها الواقعية يعنيان دراسة الصورة الشعرية (موضوعاً)، والإلمام بموقف الشاعر من ظواهر الحياة وما ينعكس في صوره من انفعالات شعورية ولا شعورية يفضيان إلى دراسة الصورة الشعرية (ذاتاً).

وتعبّر الصورة الشعرية عن حالة الترابط الجدلي بين الذات والموضوع بأن: «يقوم الفنان بحلّ جميع الإشكاليات التي تواجهه، والتي تقف في طريق هدفه الذي لا يتم التوصل إليه إلّا بإيجاد علاقة عضوية متينة بين ما هو خاص وما هو عام،ما هو فردي وما هو جماعي»[32].

ولدراسة المصادر ينبغي التمييز بين الملاحظات التي تصف الطرائق والوسائل التي تنشأ بها التجارب أو تثار، والملاحظات التي تتعلق بقيمة هذه التجارب وطبيعتها وبالأسباب التي تدفعنا إلى عدّها قيمة أو بالعكس، فالملاحظات الأولى ملاحظات فنية والثانية ملاحظات نقدية، مما يحتم علينا أن نميّز بوضوح بين الشيء بملامحه وتجربة الناقد التي هي نتيجة تأمله لهذا الشيء[33].

---

(31) تتحدد النظريات المفسّرة للإبداع الفني عامة بالنظريات الآتية:

1. نظرية الإلهام والعبقرية.
2. النظرية العقلية.
3. النظرية الاجتماعية.
4. النظرية السايكولوجية وتشمل:

أ. جماعة التحليل النفسي (فرويد).

ب. الحركة السريالية في الفن.

جـ. اللاشعور الجمعي عند يونج.

ينظر: عبد المعطي محمد، ص 33.

(32) حسين جمعة، قضايا الإبداع الفني، ط 1، بيروت 1983، ص 44.

(33) ينظر: أ.أ ـ رتشاردز، مبادىء النقد الأدبي، ترجمة وتقديم مصطفى بدوي مراجعة لويس عوض، القاهرة 1963، ص 61.

وعلينا أن نميّز بين دراسة المصادر أو الأجواء التي استمد منها الشاعر صوره وهي التي يقول فيها مكنيس: «إنها أكثر قرباً إلى دراسة مادة الموضوع»[34] ودراسة الوسائل والطرائق التي ترسم حدود العلاقة بين فحوى الكلام وواسطة نقله أي الصياغة الفنية[35].

ويمكن تصنيف مصادر الصورة بطريقتين الأولى: جمع صور الشاعر وتوزيعها، مثلاً، بين الطبيعة والفن والصناعة والإنسانيات والمدينة والريف... وما إلى ذلك، أو تصنيف الموضوعات والأغراض التي دفعت الشاعر إلى ابتداع الصور ومنها: الحب والدين والموت وغيرها[36].

وبهاتين الطريقتين تتحول مصادر الصورة إلى موضوعات ومضامين لصور الشاعر تتكشف عن طريق مجازاته، ويطّبق هذا النمط من الدراسات المنهج النفسي في تفسير الإبداع، فيرى في الصور تعبيراً لا شعورياً عن ذات الشاعر واهتماماته ويفترض قيام حالة توازن بين موضوعات صور الشاعر وطبيعته الشخصية.

ونتيجة لهذا يؤكد هذا المنهج أيضاً، الكشف عن روح الشاعر من خلال مخيلته، ويرى أن صور الشاعر مثل الصور في الحلم، أي أنها لا تخضع لرقابة الخجل أو الاحتراز، وهم لا يقصدون افاداته الظاهرية، ولكنها إذا قُدّمت على سبيل الإيضاح يتوقعون أن تفصح عن محاور اهتماماته الفعلية. ولكن يمكن أن نسأل عمّا إذا كان الشاعر على مثل هذه الدرجة مَن انعدام الرقابة على صوره أو لا[37].

وقد يؤدي هذا المنهج، الذي يكاد يتميز من المناهج الأخرى بدراسته المفصلة للصورة ومصادرها، إلى نتائج إيجابية بما يكشفه من عادات الشاعر ومميزات شخصيته وعيوبها وقد لا يؤدي إلى ذلك فلا تعد موضوعات صور الشاعر تعبيراً عن اهتماماته كلها، ولا غياب بعض الموضوعات معادلاً لفقدان الاهتمام، لذلك يفضي هذا المنهج إلى نتائج تناقض تماماً عادات الشاعر وميوله وطبيعته الخاصة[38]، وعليه لا يمكن الركون إلى نتائج

---

(34) وارين وويليك، ص 268.

(35) ينظر: المصدر نفسه.

(36) وارين وويليك، ص 268.

(37) ينظر: المصدر نفسه، ص 69، وينظر: كلود روي، دفاعاً عن الأدب، ترجمة هنري زغيب، ط 1، بيروت ـ باريس 1983، ص 36 وما بعدها.

(38) والمصدر الأساسي للخطأ هو منهج الإحصاء المضلل الذي لا يمكن أن يحرز نتائج مرضية في الدراسات الأدبية. إن الإحصاءات توهمنا أن المادة المبوّبة تحت عنوان ما، هي مادة من نوع واحد متساوية في دلالتها، فقد انتهت كارولين سبيرجن في إحصاء إحدى مسرحيات شكسبير مثلاً إلى أن ثمة ثلاث صور للبحر تقابل ثماني صور للحدائق فوجدنا بين أيدينا إحصاءً قد ضللنا بدلاً من أن يفيدنا، فربما كانت صور البحر صوراً سائدة شاملة. وربما كان موقعها في العمل وعلاقاتها بالشخصيات التي نطقت بها سبباً أو أكثر لكي تميل كفة الموازنة إلى جانبها على الرغم من قلة عددها. ينظر اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص 93.

هذا المنهج وسبله الاحصائية على أنها حقائق نهائية جازمة، ولعل عدّها وجهة نظر نقدية تفسيرية لصور الشاعر هو الأمر السائغ في هذا الميدان، ولا يتسنى النجاح لهذا المنهج إذا ما اقتصر على دراسة المضمون من دون ربطه بالشكل والسياق الفني الخاص للصور، وما لم يكشف عن أشكال العلائق الخاصة التي أدّت إليها طبيعة الشاعر الذاتية، وهل أنّ ثمة مواقف معيّنة تطلّبت التعبير بالصور؟ أو أنّ الميل إلى التعبير التصويري سمة تعبيرية عن الشاعر؟ وإلّا فإننا لا نحتاج إلى ما يثبت أن الشاعر يشاركنا انسانيتنا ويماثلنا في اهتماماتنا الحياتية.

واهتمّ نقادنا المعاصرون بمصادر الصورة وفصّلوا القول فيها ودرسوها دراسات مختلفة في طبيعتها طبقاً لمناهجهم النقدية والمؤثرات في نقدهم، ويمكننا تحديد مصدرين بارزين تنضوي تحتهما مصادر الصورة والمؤثرات فيها جميعاً ذاتاً وموضوعاً هما: الخيال والواقع.

وحظي الخيال بالاهتمام الأكبر من بين مصادر الصورة الأخرى عند النقاد المتأثرين بالمذهبين الرومانسي والرمزي خاصة، فقد كان الخيال مصدراً للصورة عند الديوانيين يمتاح منه الشاعر صوره فيمتلك القدرة على إبداع العلائق التي تتصف بسمة الرؤية الشاملة في محاورة العالم وإضفاء الحياة على مادياته حركةً وتفاعلاً وتجاوزاً باكسابها بعداً فنياً ذاتياً.

ولم يقتصر اهتمام الديوانيين بتأكيد دور الخيال في تشكيل الصورة فقد وقفوا عند طبيعته وأنواعه وتأثروا بفلسفة الرومانسيين فيه ما حدّدته من ضروبه وتنظيراته.

فقد رأى المازني أنّ مصطلح الخيال غائم عند الكثيرين، وأن سوء الاستعمال قد أخرجه عن معناه: «إنهم يفهمون من الخيال مجافاة الحقائق وتنكّب التجارب واقتناص شوارد الأوهام والمحاولات، وكأنا بهم يحسبون أن المرء على قدر بعده عن مألوف الناس وتجاربهم، يكون نصيبه من الخيال وقدرته عليه... وهذا كله خطأ في خطأ وجهل فوق جهل»[39] وحدّد بعد ذلك المفهوم الصحيح للخيال: «وليست قدرة الشاعر هنا أنه أوجد شيئاً من العدم، فذاك محال، ولكنما قدرته في أنه استطاع أن يكوّن صورة من أشتات الصور وأن يحضر الصورة المؤلفة إلى ذهنه إحضاراً واضحاً، وأن يمثّلها لنا كما ينبغي أن تكون. وليس من فضل في أن تأتي إلي بمعانٍ أو صور كالزئبق لا تتمكّن اليد منه، ولكن المزيّة كل المزيّة أن تجيء بما يحتمل النقد الصامت للتجربة العامة، وأن تسوق ما لا يضيره بل يزيده اشراقاً وصحة أن توجهّه بالحقائق»[40]، ويظهر أثر الرومانسيين واضحاً في مفهومه للخيال ولا سيّما ما حدّده كولردج من أنواعه وطبيعته.

ويزيل شكري لبساً آخر بين الخيال والوهم أو التخيّل والتوهم يراه شائعاً في آراء النقاد وقصائد الشعراء فيقول موضحاً الفرق بينهما: «إن التخيّل هو أن يظهر الشاعر الصلات التي

(39) المازني، ص 194.

(40) المصدر نفسه، ص 197.

بين الأشياء والحقائق ويشترط في هذا النوع أن يعبّر عن حق، والتوهم هو أن يتوهم الشاعر بين شيئين صلة ليس لها وجود، وهذا النوع الثاني يُغرى به الشعراء الصغار، ولم يسلم منه الشعراء الكبار»[41]، واعترف العقاد بأن شكري كان رائداً في تمييزه هذا ووضعه في مستوى كبار الأدباء والمفكرين العالميين[42].

وتميّز الشاعر المبدع من غيره عند الديوانيين بقوة الخيال والقدرة على إقامة الصلات المتفردة بين الأشياء وربطها بالوجدان وصولاً إلى الإبداع في الصور الفنية.

وكان وهن الخيال سبباً واضحاً في تخلّف الشاعر وفشله في التعبير عن ذاته تعبيراً متميزاً، وبدا تخلف الشاعر عند الديوانيين متجسّداً في الالتزام بحرفية الأشياء وعلائقها الناجزة، وسطحية الصور التي لا تنفذ من الواقع المرئي البسيط والمألوف ولا من خداع المظهر إلى الجوهر المركب، فيقول العقاد في حدّ الشاعر العظيم: «فاعلم أيها الشاعر العظيم، أنّ الشاعر من يشعر بجوهر الأشياء لا من يعدّدها ويحصي أشكالها وألوانها، وأن ليست مزيّة الشاعر أن يقول لك عن الشيء ماذا يشبه، وإنما مزيته أن يقول ما هو ويكشف لك عن لبابه وصلة الحياة به، وليس همّ الناس من القصد أن يتسابقوا في أشواط البصر والسمع، وإنما همّهم أن يتعاطفوا ويودع أحسّهم وأطبعهم في نفس اخوانه زبدة ما رآه وسمعه، وخلاصة ما استطابه أو كرهه»[43].

ودار شعراء المهاجر في الأفق الرومانسي ذاته، فكان الخيال نبعاً أزلياً يمتاح منه الشاعر صوره ويجاوز به ما هو سائد ومألوف، فروح الشاعر هي التي تضع الصفات في نسب جديدة غير التي نراها سائدة في الحياة: «وتغيير النسبة هو اختلاق الشاعر الذي ندعوه (خيالاً) ولكن خيال الشاعر حقيقة»[44]، فأعلوا بذلك من شأن الذات مصدراً لرفد الصور بالصلات المتفرّدة الرابطة بين الموجودات، حسيّة أو ذهنية، واستقر في وعيهم أن ما يبتكره خيال الشاعر ليس اختلاقاً ووهماً ولكنه حقيقة بل الحقيقة الوحيدة للإبداع التي تعبر عن جوهر الحياة الإنسانية.

---

(41) شكري، ص 365.

(42) ينظر: مندور، النقد والنقاد المعاصرون، ص 64.

(43) الديوان، ص 39، ونجد في دعوة العقاد إلى تجاوز تخوم المادة وحرفيتها في الصورة اقتراباً من طبيعة الصورة الرمزية، وقد أفاد العقاد من دراسات مختلفة في ميدان النقد، وكانت أصح المعايير الأدبية عنده الإدراك الصحيح لما يكون بين الظواهر من صلات وروابط، ينظر: حلمي مرزوق، مقدمة، ودراسة الأدب الحديث، القاهرة 1980، ص 138.

(44) نعيمة، ص 400، ولعل نعيمة قد تأثر في تحديده لدور الخيال في تشكيل الصور وخلق العلائق المبتكرة بما انتهى إليه النقاد الرومانسيون في هذا الجانب فقد قالوا: «إن الخيال الفني يخلق دنيا جديدة، فقد يألف المرء عالم الإدراك الحسي الذي يعيش يومياً، ولكنه ينزع دائماً إلى مستوى أرفع من الشمولية» بورا، ص 23 وما بعدها وجاء تصنيف كولردج للخيال إلى أول وثانٍ طبقاً للفصل بين عالم المدركات الحية وعالم الخلق الفني.

وذهب نعيمة بعيداً في تذوق الشعر المعبّر عن جوهر الحياة الإنسانية، ففيه لذة التمتع بالحياة، وميل جارف وحنين دائم إلى أرض لم نعرفها ولن نعرفها، وفيه نسمة الحياة: «ونسمة الحياة ليس إلا إنعكاس بعض ما في داخلي من عوامل الوجود في الكلام المنظوم الذي أطالعه. فإن عثرت فيه على مثل تلك النسمة أيقنت أنه شعر. وإلاّ عرفته جماداً»[45].

وتحقّق هذه النظرة مجالاً متجدداً في الإبداع الشعري يربط بين التصوير والوجدان ويسمو على النقل المباشر إلى الإيماء حين ترتبط الأخيلة بالمشاعر.

وظل الخيال محوراً نقدياً مهماً في المناقشات النقدية فقد حاول نقادنا المعاصرون أن يسبغوا عليه أهمية تتسق ودوره في تشكيل الصورة المبدعة والتعبير عن ذات الفنان، وتمثّل ذلك في موقفين، فقد اكتفى قسم من النقاد بترديد فكرة كولردج عن الخيال وأقسامه ودوره في الصور[46]، فحاولوا تحديد طبيعة أثره في تشكيل الصورة وإبداعها، وميّزوا بين دلالته الحقيقية المتمثلة في خلق الصلات المتفردة وتنظيم التجارب الذاتية وتشكيلها فنياً، وما لحقت به من تصورات سطحية. تقصر دوره في إنتاج الصور الحسيّة واستعمال اللغة التصويرية[47]، وما في ذلك من حصر للقيمة الجمالية في الوجود المادي في حين أن الخيال يتجاوز الواقع المادي، ويلتمس له وجهاً جديداً يفك عنه أسر الجمود، فهو تغيير مستمر في المدركات الحسيّة خلقاً وتشكيلاً لا عن طريق الوصف والتقرير وإنما الإيحاء بحركة الواقع في وجدان الشاعر وتمثلها في ذاته.

أما الموقف الآخر فاتضح في محاولة طائفة أخرى من نقادنا البحث عن جذور المصطلح التراثية في النقد العربي أو تأصيل المصطلح وتفاوتت آراؤهم في هذا الخصوص، فرأى فريق[48] أن العرب لم يعنوا كثيراً بالخيال، وإنما كانت نظراتهم النقدية كلها تعتمد على التنظيم وتهتم به اهتماماً بالغاً، حتى في أدق الأمور التخيلّية ومنها: المجاز والتشبيه والأستعارة، لذلك نستطيع أن نقول بغلو العرب في الناحية الكلاسيكية حتى كادت أهمية الخيال تنعدم ويحوّر الشعر إلى صنعة لا تحتاج إلى كثير من الخيال[49]، ولا أظن أن

(45) نعيمة، ص 435.

(46) ينظر في هذا مثلاً: محمد زكي العشماوي، قضايا النقد الأدبي المعاصر، الاسكندرية 1975، ص 66، ومصطفى ناصف، دراسة الأدب العربي، ط 3، بيروت 1983، ص 85 وما بعدها، وأحمد كمال زكي، النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، القاهرة 1972، ص 49.

(47) ينظر: ناصف، دراسة الأدب العربي، ص 85 وما بعدها.

(48) ينظر في هذا: احسان عباس، فن الشعر، ص 144، وعبد الفتاح صالح نافع الصورة في شعر بشار بن برد، عمّان 1983، ص 66 وما بعدها، ومحمد طاهر درويش، في النقد الأدبي عند العرب، القاهرة 1977 ص 162، ويوسف حسين بكار، اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، ط 2، بيروت 1981، ص 397 وما بعدها.

(49) احسان عباس، فن الشعر، ص 144.

الربط بين غلو الكلاسيكيين في إهمال الخيال وموقف العرب منه يصح زمناً وفكراً واتجاهاً، وإن هذه المقارنة أو الربط تؤكد ما حاولنا تثبيته من تأثر قسم كبير من نقادنا بالتنظير النقدي لمصادر الصورة في المذاهب الأدبية الغربية وإن صحت هذه الآراء فيما يتصل بقسم من النقاد العرب القدامى فإنها لا تصح حكماً على العرب عامة، والشعراء المبدعين خاصة.

وأكدّت طائفة أخرى أن العرب قد عرفوا مادة مهمة هي التخيّل بديلاً لمصطلح الخيال ويرادف التخيّل ـ لغوياً ـ التوهم والتمثل، وهو من المصطلحات الفلسفية اصلاً، انتقل من دائرة البحث الفلسفي إلى البحث البلاغي والنقدي نتيجة للتفاعل الفكري المستمر بينهما[50].

ولعلّ اهتمام الفلاسفة بالخيال أثر من آثار المكانة التي كانت له في الشعر الصوفي ولا سيّما ما حدّده ابن عربي، للخيال من منزلة سامية: «فليس للقدرة الإلهية فيما أوجدته أعظم وجوداً من الخيال، وبه ظهرت القدرة الإلهية والاقتدار الإلهي، فهو أعظم شعائر الله على الله»[51].

فالخيال عند المتصوفة سبيل الكشف والفيض ووسيلة إدراك الحقيقة المترفعة عن عالم الماديات والمنافع وهو لا يخطىء لأنه: «نور يكشف ستار الظلمة الذي يحجب الأشياء. إذن يجب أن ينسب الخطأ إلى القوة التي تصدر الحكم، وهي العقل... إنه من الأولى أن يقال أخطأ العقل في فهم ما كشف الخيال عنه، حتى لا ينسحب الحكم بالخطأ والفساد إلى الخيال، وهو بريء منه»[52].

وكان يمكن لنظرة ابن عربي في الخيال أن تؤثر تأثيراً عميقاً في إدراك طبيعة هذه الملكة النادرة وأثرها في إبداع الشعر وخلق صوره المتفردة[53]، فلو أثرّت لتمكن نقدنا القديم من صياغة نظرية شاملة في فن الشعر تجاوز الأمثلة المألوفة والنظرة الجزئية وصولاً إلى صيغة جديدة في التذوق والحكم في الإبداع تفرّداً مستمراً وخرقاً للعادة وتصوّراً متجدداً لا وصفاً وتقريراً لما هو مألوف.

---

(50) عصفور، الصورة الفنية، وقد عقد فصلاً بعنوان (طبيعة الخيال وعلاقته بالصورة) تابع فيه المصطلح في التراث الفلسفي والنقدي العربيين على نحو تفصيلي، تنظر ص 17-117. وينظر محمود قاسم، الخيال في مذهب محيي الدين بن عربي القاهرة 1969، ص 8 وما بعدها، والبطل ص 20.

(51) محمود قاسم، ص 6.

(52) نفسه، ص 9.

(53) أفاد الشعر في أوروبا من نظرية كولردج في الخيال وهي تقترب في نواحٍ كثيرة مما حدّده ابن عربي لهذه الملكة من خصائص وطبيعة نادرتين ولم يفعل العرب ذلك. ينظر: قاسم، ص 186 وقد جاء هذا التقارب نتيجة صلة التصوف بالمنابع الدينية والفلسفية التي صدر عنها كولردج والتي ترجع في جذورها إلى الأفلاطونية، والأفلاطونية الحديثة، التي عاد اليها الرومانسيون في ثورتهم على الكلاسيكية وروافدها العقلانية الأرسطية، ينظر: البطل، ص 22، وهذه محاولة أخرى للتقريب بين المنابع التي صدرت عنها المذاهب الأدبية والمنابع الدينية والفلسفية العربية المختلفة عنها.

وارتبط اهمال الخيال في نقدنا القديم بمشكلات تتعلق بالفهم المخطىء له، فقد اقترن بالكذب عندهم ونظروا إليه بريبة وحذر، وقد حسم حازم القرطاجني الموقف عندما أخرج قضية الصدق والكذب من طبيعة الشعر جملةً وأكدّ أهمية التخييل ووظيفته: «وإنما غلط في هذا ـ فظن أنّ الأقاويل الشعرية لا تكون إلّا كاذبة ـ قوم من المتكلمين لم يكن لهم علم بالشعر، لا من جهة مزاولته، ولا من جهة الطرق الموصلة إلى معرفته. ولا معرّج على ما يقوله في الشيء من لا يعرفه، ولا التفات إلى رأيه فيه، فإنما يطلب الشيء من أهله...»[54].

ولقد أفاد حازم من اجتهادات الفارابي وابن سينا في التمييز بين التخييل والتصديق[55]، وقد رأى أنّ الشعر لا يعد شعراً من حيث هو صدق ولا من حيث هو كذب، بل من حيث هو كلام مخيّل[56].

ونتيجة للحد من فاعلية الخيال في التصور النقدي القديم، طبقاً لرأي قسم من نقادنا، أن اتسم بسمتين الأولى: العقلانية وترتبط بالقوة الفاعلة في العملية الشعرية، وهي العقل الذي يضبط المخيّلة في تشكيلها للصور الفنية، ويمنعها من الزلل والانحراف.

والسمة الثانية: الحسيّة، وترتبط بمادة الفعل، أي صور المحسوسات التي اختزنتها الذاكرة بعد غياب المحسوسات ذاتها من مجال الإدراك المباشر[57].

ولم تعن دراسات نقدية أخرى بتحليل منابع الصورة ومصادرها، أو العوامل المؤثرة في تشكيلها، ورأت في إعطاء الخيال المنزلة الأولى بحجة أنه سابق للصورة ومبدعها ما يفضي إلى سلسلة من الدراسات غير متناهية فلكل شيء سابق عليه أو مرتبط به أو ناتج عنه حيث الطبيعة كلّها في علائق دائمة جدلية ومستمرة، لذا حادت عن هذا المنهج وعدّته نظرياً لا يسهم في تحليل البنية الوجودية للصورة[58].

---

(54) القرطاجني، ص 337.

(55) عصفور، الصورة الفنية، ص 96.

(56) القرطاجني، ص 63، ولم تنفذ معالجة حازم لمشكلة الصدق والكذب إلى الجوهر الحقيقي فكانت جزئية محدودة لأنها لم تواجه التهوين الأخلاقي والمعرفي من شأن التخييل الشعري، فكانت بمثابة رد فعل لهجمات الفقهاء والمتكلمين الذين أسرفوا في التحقير من شأن الشعر، ينظر: ص 100.

(57) عصفور، ص 102، وأدّت هذه النظرة العقلية المحافظة إلى التقنين والإستقرار في حاضرة المفهومات بعيداً عن ذات الشاعر المتفردة، ونظر موروثنا النقدي إلى الشاعر «من حيث علاقة التبعية التي تربطه بأسلافه، ومن حيث مطابقة شعره للمقتضيات الخارجية. وحدة التذكر، وقوة الحفظ، وكثرة الرواية ـ في هذه الحالة ـ مظهر لحرفية الشاعر الصانع، وأداة من أدواته الهامة في عملية التوليد». عصفور، ص 109.

(58) ينظر: أبو ديب، ص 21، وسمير علي الدليمي، الصورة في الشعر العراقي الحديث (المدرسة التقليدية)، رسالة دكتوراه مطبوعة بالرونيو، القاهرة 1977، ص 1 وما بعدها، وعبد السلام المسدي، النقد والحداثة، بيروت 1983، ص 47 وما بعدها، واليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص 6.

وشدّدت هذه الدراسات على جانبي التركيب والبناء، ودرست التشكيل الجمالي المقصيدة من خلال الصورة الشعرية، وتناولتها بنية تتشابك فيها العلائق وتتفاعل لتنتج الأثر الكلي الذي يتفتح على العمل الفني ويضيء أبعاده، وتخطّت الصورة في هذه الدراسات قيمتها الدلالية أو المعنوية إلى القيمة الجمالية ـ النفسية المتعادلتين، فلم تنظّر لمصادر الصورة والعوامل المؤثرة في تشكيلها، الأمر الذي فعلته غيرها من الدراسات، واستعاضت عن هذا التنظير بدراسة الصيغ والعلائق الفنية التي انتجتها تلك المصادر وتحوّلت إليها.

فرأى، أبو ديب[59] أن، للصورة مستويين من الفاعلية هما المستوى النفسي والمستوى الدلالي، أو القيمة النفسية والقيمة المعنوية، وأن حيوية الصورة، وقدرتها على الكشف والإثراء وإثارة الإيحاءات في الذات المتلقية ترتبطان بالاتساق والانسجام اللذين يتحققان بين هذين المستويين للصورة، وحاول في دراسته أن يقدّم فهماً جديداً للصورة ينبع من الإيمان بأن النظرة إليها في إطار منهج نفسي لا تقود حتماً إلى السيرة النفسية واصطياد الرسالة الكامنة، طبقاً لقوله، وقد يكون صحيحاً أن أهم التطبيقات للمنهج النفسي في الغرب حتى الآن، انحصرت في استقاء السيرة النفسية من الصورة، ولكن ليس من الحق أن نعدّ هذا الحصر نابعاً من طبيعة المنهج نفسها، ويرى أن بالإمكان تطوير تناول جديد للصورة في إطار المنهج النفسي، يستند إلى الاشارات المبدعة التي قدّمها ناقد عربي، هو عبد القاهر الجرجاني، منذ حوالي عشرة قرون. ولهذا التناول الجديد أهمية كبيرة في اكتشاف الصورة، وفي طرح مقاييس جديدة لتقويم الدور البنيوي لها في العمل الفني كله: «ولعل إحدى أهم الامكانات التي تكون في المنهج المطروح في هذا البحث هي دراسة الدور العضوي للصورة في ضوء جديد. . . وارتباط الصورة بالسياق الكلي للعمل الفني. . . وتحليل فاعلية الصورة حين يتحقق فيها التناغم بين الوظيفتين المعنوية والنفسية في بنية العمل الفني المتكامل»[60].

ويؤكد هذا المنهج ذاتية الأثر الفني واستقلاله وتميزه: «فكل أثر فريد من نوعه لا يقاس به غيره» [61]، وتحقيق التناغم والإنسجام بين مستويي الصورة: الدلالي والنفسي، ليس عملاً يسيراً يتاح للشاعر المبدع في كل سياق، وإنما هو تعبير أكثر كمالاً عن تحوّل التجربة الشعرية، أحياناً، في الخيال الشعري الخلّاق إلى: «عالم متشابك الأبعاد، معقد العلاقات، ولكن بنيته الأساسية تعيش في الذات المبدعة وحدة تفيض بالحيوية والضوء، وتجلو جوهرها في أشكال يجري فيها، مهما تنوعت وتباعدت في الظاهرة، الموقف الأصيل المتميّز ذاته»[62].

وبعد أن وقفنا عند الخيال، المصدر الأول من مصادر الصورة، وأحطنا بطبيعة دراسته

(59) ينظر: أبو ديب، ص 22-33.

(60) أبو ديب، ص 58.

(61) المسدي، النقد والحداثة، ص 47.

(62) أبو ديب، ص 57، وتنظر: خالدة سعيد، حركية الإبداع، ط 2، بيروت 1983، ص 163.

وما يشكّل التنظير النقدي له، مفهوماً وقيمةً وأثراً تشكيلياً ينعكس في الصورة، علينا أن نلّم بمواقف دراساتنا النقدية من المصدر المهم الثاني من مصادر الصورة وهو: الواقع.

يعد الواقع من المصادر التي عني بها قسم كبير من نقادنا لما يمثله من أهمية وأثر كبيرين في تشكيل الصورة فهو المصدر الذي يستمد منه المضمون وتمثل الصورة حواراً ذاتياً بين المبدع والواقع يكشف عن طبيعة المواقف التي تثيرها التجربة في حياة المبدعين تعبيراً عن: «إن ذات الشاعر تتحقق موضوعياً في الصورة أكثر مما تتحقق في أي عنصر من عناصر البناء الشعري»[63].

وبمناقشة هذا المحور سنؤكد مكانة العقل في تركيب الصورة وبنائها وأثر الانفعال في هذا التركيب افصاحاً عن أن «الانفعالات هي أولاً علامات للمواقف»[64].

ويدا أثر الواقع بمتغيراته المختلفة عند الشاعر في جانبين: الحسي متمثلاً في الصور التي ترتد موضوعاتها إلى مجالات الحياة الإنسانية واليومية، والطبيعة بأنواعها المختلفة.. وما إليها. والذهني متجسداً في حدين الأول: المؤثرات النفسية والانفعالات المتباينة التي تخلقها التجارب وحركة الواقع في ذات الشاعر وموقفه الخاص منها، والثاني: المؤثرات العقلية التي تتصل بثقافة الشاعر وخبراته الخاصة وخزين اللاوعي متمثلاً في رمزية تتجاوز حدود الزمان والمكان.

ويتحد الجانبان أو الموقفان الحسّي والذهني في الصورة الفنية اتحاد الذات بالموضوع، فالشاعر في اندماج حَدّي معادلة (الذات ـ الموضوع): «ذو موقف انفعالي يوصف بالكلية والتركيب، ويكون ذهنه عند الخلق في حالة ترابطية متصلة»[69].

ونتيجة لهذا لا يتكىء الشاعر على التعبير المباشر عن تجربته ويميل إلى اللغة الإيحائية الحدسية لتعبر عن المدى العميق لانفعالاته ومواقفه الذاتية، ويتفاوت الشعراء في هذا طبقاً لاختلاف مواهبهم وقدراتهم الخاصة.

وحاول نقادنا المعاصرون الافصاح عن أثر الواقع بجانبيه الحسّي والذهني في تشكيل الصورة، وكانت أفكار الرمزيين في النظر إلى الواقع وطبيعة التعبير الفني عنه تمتد وتوغل على نطاق واسع في نقدنا المعاصر، على ما نرى.

وقد تفاوت نقادنا في درجة تأثرهم بالرمزيين في هذا المجال، ولكن خصائص الصورة الرمزية بقيت تشكل طموحاً نقدياً، في طبيعة تعاملها مع الواقع، يتطلع إلى البحث عنه أغلب نقادنا المعاصرين، فيما ينقدونه من صور شعرية[66].

---

(63) محمد حسن، ص 112.

(64) رتشاردز، ص 187.

(65) اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص 14.

(66) ينظر على سبيل المثال: هلال، النقد الأدبي الحديث، ص 460، اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، =

ونتيجة لهذا حاول نقادنا التمييز بين الواقع الحسي ـ المادي، والواقع الحسي ـ النفسي في الصورة الشعرية، وبدا ابداع الشاعر في هذا الجانب متمثلاً لديهم في براعته في إحالة حسيّة الواقع وماديته وصورته الحيادية إلى واقع ذاتي يفيض بالحركة ويكشف عن رؤية جديدة للعالم من خلال علاقة جدلية مستمرة بين الذات والموضوع.

فليس إبداع الشاعر في الصورة الشعرية قائماً على طبيعة الموضوع ونوعه وإنما في قدرة الشاعر على الإيحاء بحركة الواقع من خلال الصياغة المتميزة التي تحقق توازناً بين المجهول والمعلوم، المدهش والمعقول واتخاذ عنصر الاقناع والحوار النفسي سبيلاً إلى الوصول إلى الدهشة المبتغاة أو القيمة الفكرية المطلوبة.

ولا يغفل النقد عنصر الاختيار الموّفق للموضوعات الشعرية غير أن مبالغة الشعراء في اختيار موضوعات، يظنون أنها مهولة ومؤثرة، من أجل استمالة الأذواق إلى أعمالهم كثيراً ما تؤدي إلى نتائج معكوسة لذا: «نجد أن كبار الفنانين قلّما يعمدون إلى المبالغة أو التهويل أو الإغراق في اختيار موضوعاتهم، لأنهم يعلمون حق العلم أن بساطة الموضوع قد لا تتعارض مطلقاً مع أصالة التعبير وقوة الصورة»(67).

ويظهر قسم من الشعراء ميلاً إلى موضوعات خاصة لذا يمكننا القول أن تكرار موضوعات معينة ليس أمراً عارضاً يحدث عرضاً أو مصادفةً، وإنما هو ظاهرة نفسية لا بد من أن تكون لها دلالتها في نظر الباحث السيكولوجي الذي يهتم بدراسة عوامل الإبداع الفني(68).

ولعل قيمة ما تبوح به الصورة الفنية من معنى لا تتمثل في المعنى الحسّي أو الذهني المباشر، ففي هذا اقتراب من النثر العادي واستخدام الكلمات وفق دلالتها الحرفية المألوفة، وإنما تتمثل في الدلالة الوجدانية والمعنى الحدسي الإيحائي، فهناك تناقض بين الشعر والواقعية حين تعني النقل الحرفي (الوقائعي)، لذا فالشعر: «يغير ايقاع (نقل) الواقع بإيقاع إبداعه، ويجد واقعاً أغنى وراء (وقائع) العالم. . . فإن القصيدة العظيمة حركة، لا سكون، وليس مقياس عظمتها في مدى عكسها أو تصويرها لمختلف الأشياء والمظاهر الواقعية بل فى مدى اسهامها بإضافة جديد ما إلى هذا العالم»(69).

= ص 128، وأبو ديب، ص 45 ورجاء عيد، دراسة في لغة الشعر، القاهرة 1979، ص 17، ومحمد زكي العشماوي، فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، بيروت 1981، ص 32، وهاشم ياغي، الشعر الحديث بين النظر والتطبيق، ط 1، بيروت 1981، ص 8.

(67) زكريا إبراهيم، ص 46، وينظر: ارنست فيشر، ضرورة الفن، ترجمة أسعد حليم، القاهرة 1971، ص 182.

(68) ينظر: زكريا إبراهيم، ص 48 وما بعدها وجان بول سارتر، الأدب الملتزم ترجمة جورج طرابيشي، ط 1، بيروت 1965، ص 108 وما بعدها.

(69) أدونيس، زمن الشعر، ص 11 وينظر: اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 127 وما بعدها وعيد، ص 42.

ويحاول عز الدين اسماعيل تلخيص مفهوم الصورة الواقعية في موقفين، قديماً وحديثاً، الموقف الأول يتمثل في محاولة قسم من الفنانيين تنسيق وجودهم، طبقاً للوجود الخارجي، والآخر في محاولة، غيرهم بأن ينسقوا الوجود الخارجي وفق مشاعرهم ووجدانهم.

ويرى في الموقف الثاني الطريق الأصدق في التعبير عن الذات وتحقيق التكامل الفني الصحيح بين المبدع والطبيعة وهو الموقف الذي تقوم عليه فلسفة الصورة في شعرنا الحديث خاصة، طبقاً لرأيه، ومن هنا كانت الصورة دائماً غير واقعية وإن كانت منتزعة من الواقع لأن الصورة الفنية تركيبة وجدانية تنتمي في جوهرها إلى عالم الوجدان أكثر من انتمائها إلى عالم الواقع[70].

ولعل الموقف الأول تشكيلي، أي أنه محاولة لإعادة خلق الواقع في الفن، وخلق واقع جمالي جديد. لذا يميل الشاعر إلى التعامل مع الحسّيات ويحاول تجسيد ما هو مرئي أولاً عبر الصورة الحسيّة، ويظل ملتصقاً بالواقع اليومي والتاريخي والنفسي مستلهماً أبعاد العالم الواقعي بحسية بحت، ويقدم خلاله دلالاته الفكرية ورموزه ورؤيته، أما الموقف الثاني فيجاوز الفهم السطحي للعالم ويتخطاه ويميل إلى إقامة علائق لا مع الأشياء عن طريق حواسه وإنما بالإحجام عن تجميد الصور عند خصائصها الحسّية أو دلالات الأشياء الوضعية المألوفة، ويتم ذلك بقدرة الشاعر الحدسية وكشفه و (رؤياه) فهو لا يلمس العالم المادي الحسي إلا لكي يحيله إلى مدركات ذهنية تجريدية، إلى شيء غير منظور ولا مألوف ولا متواتر إلى رؤيا[71].

ومن هنا تبدو الصورة غير واقعية، وإن كانت منتزعة من الواقع[72]، فالطبيعة بكل موجوداتها الحسّية، أشياء، وظواهرَ، مصدر مهم يمد الشاعر بمكونات صوره، ولكنّه لا ينقلها إلينا بعلائقها الناجزة وصورها الموضوعية: «إنه يدخل معها في جدل، فيرى منها، أو تريه من نفسها جانباً يتوحد معه بإدراك حقيقة كونية وشخصية معاً، ففي التجربة الشعرية، كما في بناء الصورة، تتنفس الذات والموضوع في اتحاد مطلق يعيد للرؤية الإنسانية مداها اللامحدود»[73].

---

(70) ينظر: اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 25-28، وينظر: العشماوي فلسفة الجمال، ص 32، ويوسف اليوسف، مقالات في الشعر الجاهلي، ط 3 القاهرة 1983، ص 195.

(71) ينظر: فاضل ثامر، معالم جديدة في أدبنا المعاصر، بغداد 1975، ص 86-90 حيث قسّم الجيل الشعري في العقد السادس من هذا القرن في العراق جيلين على أساس هذين الموقفين فأطلق على قصيدة الجيل الأول القصيدة (التشكيلية ـ الدنيوية) وعلى قصيدة الجيل الثاني مصطلح (القصيدة ـ الرؤيوية).

(72) اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 127 ونلاحظ أثر الرمزيين واضحاً في نظرته إلى الصورة.

(73) محمد حسن، ص 33، وينظر: زكي نجيب محمود، في فلسفة النقد، ط 1، القاهرة 1979، ص 5 وما بعدها.

ولو وقف الفن عند سرد مناظر الطبيعة أو اقتصر على التقاط صورها على ما هي لرأينا آلة التصوير تسرع إلى انتزاع مكان الرسام ولكنّ الحقيقة أن الفن ليس نقلاً للطبيعة بأشكالها المختلفة، ولكنه تفسير وخلق لها[74].

وبعد أن وقفنا عند طبيعة الواقع الحسي مصدراً يرفد الشاعر بمادة صوره وموضوعاتها وما حدّده نقادنا من أثر هذا المصدر في الصورة ووجوه انعكاسه عليها نحاول أن نعرف الضرب الآخر من الواقع وهو الواقع الذهني بحديه النفسي والعقلي مصدراً يعتمد عليه الشاعر في تشكيل صوره وتزويده بمادة ذهنية وشعورية خاصة، وخبرة شخصية متميزة تجاوز مفهوم التجربة المباشرة، بما تثيره من تداعيات عند المبدع، أولاً والمتلقي ثانياً.

وحاول نقادنا المعاصرون تحديد طبيعة هذا الواقع وكيفية تمثّله في صور الشاعر واتفقوا على أن أول المؤثرات النفسية هي أحداث الحياة أو التجربة الشخصية للشاعر، وحاول قسم منهم مناقشة هذا المؤثر فرأوا أن التجربة ليست هي التي توحي، وليست غرابتها أو طرافتها هي التي تعين على خلق موضوعات الشعراء وإيجادها، فتاريخ أي فرد عادي يمكن أن يماثل، في أحداثه وتجاربه، حياة شاعر مبدع، ولكن انعكاس المؤثرات في النفس وطبيعة انفعالها بها، ثم صياغة الانفعال صياغة فنية، تكشف اقاليم النفس المعتمة، هو ما يمّيز الشاعر من غيره[75].

نضيف إلى ذلك ما يتصف به المبدع من حساسية نادرة وشمولية وعمق في التفكير والإدراك، وما ينفرد به: «من مكوّنات روح شفافة رقيقة، سريعة العطب والتأثر، ردود افعالها أقوى وأعنف بكثير مما تلاقيه من أحداث، تنكمش وتنفتح، تفرح وتحزن في وقت واحد، لأمرٍ عابر أو إشارة غير مقصودة، لا يلتفت إليها آلاف الناس في آلاف أيامهم ولا يعيرونها اهتماماً، وتلك شهادة الكمال»[76]، أو التطلع إليه.

ومن أجل هذا كله عدّت الصورة الفنية المتميزة محاولة جديدة تماماً، ونوعاً مختلفاً من الكشف والتصور، حيث تنبثق من إحساس عميق وشعور مكثف يسعى إلى أن يتجسد في تركيبة لغوية ذات نسق خاص.

وتقصّى أنصار المنهج النفسي، من نقادنا، أثر شخصية المبدع في العمل الفني أيضاً ورددوا المشكلات التي عانت منها الدراسات النفسية في الغرب وأكدوا أن الشعراء هم علماء النفس الأوائل الذين يسّروا لمن جاء بعدهم من علماء العصور الحديثة اكتشاف

---

(74) ينظر: وليام هازلت، مهمة الناقد، ترجمة نظمي خليل، القاهرة، د.ت ص 23.

(75) ينظر: زكريا إبراهيم، ص 21 وما بعدها وسهير القلماوي، النقد الأدبي، ط 2، القاهرة 1959، ص 39 وما بعدها، واسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 137 وما بعدها وخريستونجم، النرجسية في أدب نزار قباني، بيروت 1983 ص 9.

(76) جلال الخياط، المثال والتحول، بغداد 1977، ص 35.

جوانب النفس المعتمة، فحياة الإنسان النفسية مزيج معقد من الشعور واللاشعور، بينهما القوة العازلة أي الكبت. لذا كانت الصورة هي أداة التعبير عن الخبرة الشعورية، وهذه تحمل على نحو أو آخر أثر اللاشعور، لذا اهتموا بتحليلها ليصلوا إلى الأنا اللاشعورية العميقة وأثرها في الإبداع أو القيمة الفنية للعمل الإبداعي، ولم يعنوا بالمبدع في حقيقة واقعه اليومي، فهو من هذا الجانب هدف المؤرخين وعلماء الاجتماع وأصحاب السِّير(77).

وتبدو المؤثرات النفسية في مراحل ودرجات، وتظهر للانفعال أصداء مختلفة تؤثر في طبيعة الصورة ونمط تشكيلها، فالانفعال التأثري قد لا يفضي إلى موقف فني متميز لحظة اشتداده، ويميل الشاعر في لحظات انفعاله إلى رسم صوره بألفاظ يوحيها التداعي الشعوري، وبعد أن يتخطى الانفعال مرحلة الاضطراب أو التأثر الآني إلى مرحلة ما يسمى تأمل العاطفة أو الانفعال الجمالي التأملي، تمتزج العاطفة بالفكرة لتظهر براعة المبدع في التعبير عن احساساته بصيغ فنية متميزة، وإثارة مثل هذه الانفعالات عند الآخرين وتنظيمها، ومهما كانت الفروق في درجات الانفعال عند الشاعر، بسيطة فإنها تنعكس في تشكيل صوره الفنية وطرائق تركيبها على نحو دقيق وظاهر، مما يقتضي تصنيفات معقّدة للصورة في مجالاتها وموضوعاتها ووسائل التركيب لكل موضوع من موضوعات الصورة(78).

وتتكون احساسات الشاعر، أيضاً، نتيجة خبرات ذاتية سابقة له مع مواد مختلفة المصادر حيث يكون ساعة النظم موزعاً بين ميل إلى مادة أو مواد هنا، وميل عن مادة أو مواد هناك، وعندما يلح عليه احساس جديد بالنزوع، يمرّره على المواد المختلفة المختزنة في موطن التجربة من عقله وهو (الذاكرة) ليختار منها ما تمثله من صور، فالذاكرة، في المفهوم المعاصر، تقوم بأعمال غاية في الفاعلية، يشبهها كتّاب ببئر عميقة، تغوص فيها كل جزئيات التجربة، أي كل ما قرأه الشاعر أو سمعه أو شعر به أو لمسه. . . الخ، فتتقارب وتتباعد وتتغير وتثري، عن طريق التداعي والاختيار حتى أن الخيال عدّ عملاً من أعمال الذاكرة، ذلك لأن قدرتنا على التخيّل ليست إلاّ قدرتنا على تذكر ما قد مررنا به من قبل، وتطبيقه على موقف مختلف(79).

(77) ينظر مثلاً: اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 138، والتفسير النفسي للأدب، القاهرة 1963، ص 125 ونجم، ص 9 وما بعدها، والرباعي، ص 20 وما بعدها وروز غريب، ص 31.

(78) ينظر: الرباعي، ص 150 وما بعدها حيث حاول أن يظهر كيف تؤدي مادة صورية واحدة إلى طريقتين في تركيب الصورة وتشكيلها لاختلاف المستوى النفسي ودرجة الانفعال فهناك، مثلاً، فرق بين انفعال أبي تمام حين يقول مشبهاً مهجوه بالكلب الذي انعكس في تركيب الصورة فبدت انفعالية حادة:

النـار والعـارُ والمكـروهُ والعـطبُ ... والقتـلُ والصلبُ والمـرّانُ والخشبُ
أحلى وأعـذبُ من سيبٍ تجـودُ بـه ... ولـن تجـودَ بـه يـا كلبُ يـا كَليبُ

وصورته الأخرى المماثلة في قصيدة ثانية، بعد أن تخطى الانفعال مرحلة الاضطراب إلى تأمل العاطفة:

لـه مـن قـومٍ كـرامٍ ... لئيـمُ الـفـعـل مـن بـينـهـم أبـداً عـواءُ

(79) ينظر: عصفور، الصورة الفنية في التراث، ص 107 وما بعدها والرباعي، ص 150. ويختلف مفهوم=

ومن هنا ينكشف لنا العالم الواقعي في وحدته العميقة الغامضة عن طريق: احساسات الشاعر والمؤثرات النفسية فيها وتبدو الصورة رموزاً لها، فيفضي الانفعال التأملي أو العاطفة المستقرة إلى مواقف خاصة تتبلور في صور الشاعر فإن الشعور يظل مبهماً في نفسه لا يتضح له إلّا بعد أن يتشكل في صورة، ولذا ينبغي أن تكون للشعراء قدرة خاصة على التصور تمكّنهم من استجلاء احساسهم وتساعد المتلقين على تنسيق مشاعرهم من ثنايا النزعات المختلفة التي تثيرها الصور[80].

وتتضافر العاطفة، أو الانفعال الثابت التأملي، والخيال في إمداد الشاعر بالصور الفنية، فالعاطفة بعد زوال الانفعال الآني تقف عند حدٍ معيّن فتحتاج إلى قوة الخيال كي تحيا وتتوهج وتصاغ صياغة فنية متميزة.

وتتميز في صور الشاعر المبدع علاقة حيّة من نوع متفرد بين الإنسان والواقع، بأشكاله وتغيراته المختلفة، حتى أنها تشكل أسلوب الشاعر في التفكير والتعبير وطرازه الفني والذهني.

وبقي لنا أن نحدد أمراً مهماً في المستوى النفسي للصورة وهو تراكم الموقف النفسي أو التجربة الكلية للشاعر وعلاقته بسياق اللحظة الحاضرة الذي توحي به القصيدة، فإن الفصل بين الموقفين يؤدي إلى التناقض بين المستويين الدلالي والنفسي للصورة ويخلق حالة من سوء الفهم للترابطات والتداعيات التي تثيرها الصورة في النفس، فالاهتمام بسياق اللحظة الحاضرة للصورة من دون ربطه بالموقف النفسي للقصيدة أولاً والتجربة الكلية للشاعر ثانياً، يفصل الصورة عن ذات الشاعر ويقصر دورها على المستوى الدلالي المعنوي، وتفهم مهمتها على أنها توضيح لمعنى وتفسير له.

واهتم، أبو ديب، بتحديد أهمية العلاقة بين السياق الجزئي والكلي للصورة وربطه بالحالة النفسية للشاعر. والوعي بأبعاد التجربة التي تخلق القصيدة، وتبنى هذا الأساس في تحليله لبعض الصور[81].

ورأى أن عبد القاهر الجرجاني كان رائداً في هذا التحليل، فقد سبق الغربيين إليه،

= الذاكرة في الموروث كل الاختلاف عن مفهومها المعاصر، فالذاكرة في الموروث أشبه بمستودع هائل يختزن فيه الشاعر كل ما قرأه أو سمعه وكما يقوم المستودع بالحفظ من دون أن يتأثر أو يؤثر فيما يحفظه، كذلك الذاكرة لا تتدخل فيما تحفظه، إنها سلبية تماماً. ينظر: عصفور، الصورة الفنية في التراث، ص 107.

(80) للتوسع والتفصيل ينظر: زكريا ابراهيم، ص 20 وما بعدها حيث حاول المؤلف إثارة نظريات علماء الجمال في الانفعالات والعواطف ودورها في الإبداع الفني. وينظر: إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 137.

(81) ينظر: أبو ديب، ص 36-52.

وطرح أسئلة عميقة تؤكد أهمية المستوى النفسي في تحليل الصورة وتحديد طبيعتها[82].

فالجرجاني[83] يقرر: أنه لكي تكون الاستعارة ممكنة ينبغي أن يكون ممكناً اكتشاف وجه للشبه بين الموضوعين، إما عبر السياق الكلي للعمل الفني أو عبر وسيلة أخرى، ومن ذلك التراث الفكري والثقافي، أو التراث الحضاري العام للغة والمجموعة البشرية التي تتكون الصورة فيها، ويتمثل الجرجاني لما يقوله ببيت النابغة المشهور:

فإنك كالليلِ الذي هو مُدركي وإن خلتُ أن المنتأى عنك واسعُ

مشيراً إلى أن الصفة التي يقارن الملك بالليل طبقاً لها ليست سواد الليل أو ما يماثله، وإنما هو شيء ينبع من خاصة مدركة بالليل هي قدرته على الوصول إلى أي مكان. . . ويصر الجرجاني على استحالة تغيير هذا الشكل للعودة إلى الشكل الاستعاري، أو إلى شكل التشبيه البليغ، أي أنه يرفض إمكان القول (إن فررت أظلني الليل) أو (فإنك الليل الذي هو مدركي) لأن هذا التحويل يضحي بفكرة البيت . . . . . فمن الخطأ عدّ السواد الخصيصة المطلوبة أو القول أن الشاعر قصد الإشارة إلى غضب الملك العظيم وإلى حالة الإنسان الذي يقع عليه الغضب فيرى كل شيء أسود. . . أي أنه يرفض عدّ المبالغة في الشبه أساس الصورة ثم يعرض رأياً مهماً: في صورة النابغة ثمة وجه للشبه له دلالة معنوية تستقي من تحليل السياق الشعري والسياق الثقافي حيث يؤكد أن وجه الشبه هو وجه الشبه المراد في الحديث الشريف: «ليدخلن هذا الدين ما دخل عليه الليل» فالصفة التي يؤكدها الحديث هي قدرة الليل على الوصول إلى كل مكان وليست هذه الصفة سواد الليل. . وصورة النابغة تؤكد الأساس ذاته: قدرة الليل على الوصول إلى كل مكان. . . أي أنّ الصورة تتحرك في تأثيرها على صعيد آخر ينبع من الترابطات النفسية التي يثيرها الليل في النفس، وبذلك لا تكتفي الصورة بأن تجلو لنا أبعاد شخصية الملك وإنما أبعاد ذات الشاعر نفسه لحظة خلق الصورة، فلو قال الشاعر (أنت كالنهار) لتحركت الصورة على مستوى واحد هو مستوى التقرير وإيضاح المعنى ولما جلت الوجود العاطفي للشاعر[84].

ولعل المحور المهم الذي يعني به تحليل الجرجاني هو العلاقة بين الصورة والسياق، فبربطه للصورة بالحالة النفسية للشاعر وبوعيه لأبعاد تجربته التي خلقت القصيدة، اندماج بين الصورة والسياق الكلي لعمله، ففي بيت النابغة: «لا يمكن أن يؤكد السياق الجزئي للصورة فقط، لأن الصورة جزء من التجربة الإنسانية المتكاملة كلها، تجربة النابغة في علاقته المعقّدة بالنعمان، منذ بدئها حتى لحظة التوتر فيها. وهذا السياق الكلي هو الذي

---

(82) المصدر نفسه، ص 36-45 .

(83) ينظر: عبد القاهر الجرجاني، أسرار البلاغة، تحقيق: هـ. ريتر، اسطنبول 1954، ص 234-236.

(84) للتوسع والتفصيل ينظر: أبو ديب، ص 26-45.

فرض اختيار المشبه به على النابغة كما يرى الجرجاني»[85]. نضيف إلى ذلك ما طرحه من مفهوم جديد للسياق: هو لحظة الخلق الفني ذاتها، ولعل في عمق هذا، التحليل ما يمنح شخصية الجرجاني النقدية نزعة متفردة في النقد العربي[86].

أما المصدر الثاني من الواقع الذهني (أو المؤثرات العقلية والفكرية) في الشاعر فبدا أثرها في صور الشاعر على نحو مباشر أو غير مباشر، وتباينت هذه المؤثرات نوعاً وعمقاً عند الشعراء باختلاف ثقافاتهم وتكوينهم العقلي أو الفكري.

وحاول نقادنا الوقوف عند هذه المؤثرات ودورها في تشكيل الصورة وأنماطها، ومن أبرزها المؤثرات التراثية الأدبية، فقد صار الماضي الأدبي والشعري جزءاً مؤثراً في عملية خلق الصورة الشعرية الجديدة، وواحداً من مصادرها المهمة، ولم يكن هذا الربط زينة شعرية أو تدليلاً على ثقافة تراثية، أو تقليداً، إنما تحول إلى تكوين تصويري فاعل يُسهم كثيراً في بلورة الحالة الشعرية بما يكتسبه من دلالات جديدة[87].

واهتم نقادنا بالمؤثرات العقلية في الصور الرمزية أو الأنماط المكررة من الصوّر على نحو خاص، لارتباط الرمز بدلالات عقلية وذهنية يتطلب كشفها المعرفة أو الإلمام بمصادر الرمز الذاتية والجماعية.

واختلفت، المصادر الذاتية، للرمز بتنوع رؤى الشاعر وباختلاف تجاربه، فمن الرموز ما يستوحيه الشاعر من الواقع الحسي بمظاهره ومجالاته المختلفة ومنها ما يستمده من حياته الواقعية وروابطه الإنسانية[88].

أما المصادر الجماعية فتعني المصادر التراثية، حين يعمد الشاعر في كثير من الأحيان إلى الموروث الثقافي مستخدماً عناصره، سواء أكانت شخصياتٍ أم أحداثاً أو أقوالَ شخصياتٍ يتخذ منها رموزاً يدخلها في بناء القصائد، وتعدّ هذه المصادر جماعية لأنها إما أن تكون صادرة من اللاوعي الجماعي مثل الأسطورة والتراث الشعبي أو أن تكون دينية مستمدة من التراث الديني، وإما أن تكون فردية السمات، ولكنها اكتسبت جماعيتها حينما أصبحت موروثاً عاماً، يمكن أن يستفيد منها أي شاعر في صوره وأفكاره، من ذلك: التراث التاريخي أو التراث الأدبي[89].

---

(85) ينظر: أبو ديب، ص 44 وما بعدها.

(86) المصدر نفسه.

(87) ينظر: اطيمش، دير الملاك، ص 227,222 واليافي، تطور الصورة الفنية، ص 45 وصالح أبو أصبع، الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، ط 1، بيروت 1979 ص 127 وما بعدها، ولا تقتصر المؤثرات التراثية على المؤثرات العربية وإنما تشمل أيضاً التراث العالمي والتأثر بانجازات الشعراء العالميين التي تشكل رافداً مهماً في التكوين الثقافي للشاعر المعاصر، ينظر: أطيمش، دير الملاك، ص 240.

(88) ينظر: أبو أصبع، ص 124.

(89) ينظر: المصدر نفسه، ص 127. وينظر: البطل، ص 32 والرباعي، ص 107-140 حيث درس المصادر =

ولم تنأ مناهج النقاد والدارسين العرب التطبيقية في دراسة مصادر الصورة وتصنيفها عن منهجين هما: المنهج الفني والمنهج الرمزي وقد أفادوا من دراسات الغربيين في هذين المنهجين وما حققوه من نتائج في دراسة مصادر الصورة والعوامل المؤثرة في تشكيلها[90].

وحاولت دراستنا النقدية التطبيقية التي اعتمدت على المنهج الفني أن تدرس الصورة في نطاق الرؤية الكلية لها طبقاً للعلاقة بين الذات والموضوع والسعي إلى الموازنة بين دراسة مادة الموضوع أو المضمون ودراسة الطرائق الفنية التي تنقل الصورة أي الشكل أو الصياغة[91].

ونتيجة لهذا بدا التوافق واضحاً في منهج الدراسات التي التزمت بالمنهج الفني في دراسة الصورة، مع الإفادة من بقية المناهج أو نتائجها، وحاولت هذه الدراسات تحديد مصادر الصورة في بابين: الأول: الدراسة المضمونية وتمثل جانبين وهما دراسة الصورة من خلال الموضوع وتناولوا فيه مفردات وموضوعات الواقع الحسّي في صور الشاعر.

والآخر الصورة من خلال الذات وحاولوا الإلمام فيه بالواقع الذهني من خلال المؤثرات النفسية والعقلية وتبلور هذه المؤثرات بما تعكسه مواقف الشاعر من الواقع بأشكاله المختلفة في الصور الفنية والباب الآخر الدراسة الشكلية واهتموا فيه بالبناء الفني والطرائق الفنية التي يميل إليها الشاعر في تشكيل صوره[92].

= الذاتية والجماعية المؤثرة في الصورة عند أبي تمام تحت عنوان الصورة والمعاني الخلفية.

(90) انقسمت الدراسات في المنهج الفني عند الغربيين قسمين:
الأول يولي مادة الموضوع للصورة عناية خاصة أي الدراسة الفنية للمضمون والثاني يهتم بشكل الصورة فيتجه إلى الاهتمام بالطرائق التي تنقل بها، والقيمة الفنية في ذلك، على ما يقول صاحبا نظرية الأدب (رينيه ويليك واوستن وارين).
وانقسم الدارسون الغربيون في المنهج الرمزي تبعاً لفهمهم الرمز فريقين:
الأول يرى في العمل الشعري الواحد رمزاً كلياً وحسياً والرمز هنا رؤية ليست له أية علاقة بدلالته الفنية أو الجمالية.
والآخر يرى فيه تياراً من الرموز العضوية الملتحمة ويؤمن هذا الفريق بالتكون الشعائري للفن وينجرف وراء فكرة الأنموذجات العليا أو الصور الفطرية التي تظهر في بعض الأعمال بصورة رموز عضوية.
ينظر للتفصيل: وارين ويليك، ص 268 وما بعدها، واليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص 76 وما بعدها والرباعي، ص 30 وما بعدها.

(91) أفاد قسم من الدارسين من الطريقة الاحصائية التي اعتمدت عليها كارولين سبيرجن في دراسة مواد صور شكسبير ومصادرها، انظر ص 179 من هذه الرسالة ومن هؤلاء الدارسين: الرباعي، واليافي، تطوّر الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث وعبد الإله الصائغ وتنظر فهارس الموضوعات في دراساتهم.

(92) ينظر في هذا النمط من الدراسات: الربّاعي، الصورة الفنية في شعر أبي تمام، عبد الإله الصائغ، الصورة الفنية في شعر الأعشى الكبير، عدنان محمد علي المحادين، الصورة الشعرية عند السياب، رسالة ماجستير مطبوعة بالرونيو، جامعة بغداد، كلية الآداب 1986 ونحيل إلى فهارس الموضوعات في هذه الدراسات لتبين طبيعة هذا المنهج وتفصيلاته التطبيقية.

ولم تقتصر تطبيقات المنهج الفني على دراسة طبيعة الصورة ومصادرها عند شاعر ما فقد تعدتها إلى دراسة الصورة الفنية عند شعراء عصر من عصور الشعر العربي، فحاول الباحثون دراسة مصادر الصورة عند الشعراء طبقاً للمؤثرات العامة في العصر ومنها البيئية والنفسية والفنية[93].

وحرصت هذه الدراسات على الاهتمام بالخصائص المشتركة في صور الشعراء فعن طريقها تتضح سمات شعر العصر عامة، الشكلية والمضمونية، ولم تظهر عنايتهم بنواحي التفرد في صور الشاعر شكلاً ومضموناً ما لم تؤثر في صور العصر عامة.

ونتيجة لذلك انتقى الدارسون عدداً محدوداً من شعراء العصر المبدعين وبحثوا عن التماثل في صورهم من حيث مصادرها وأبنيتها الفنية.

وسبق لنا أن أشرنا إلى تأثر نقادنا المحدثين بمفهوم الصورة في المذاهب الأدبية الغربية والإفادة من نتائج دراستها لمصادر الصورة وطبيعتها وقلنا أن التأثر قد بدا واتضح في جانب تنظيري ويشمل الآراء التي حددها نقادنا في مفهوم الصورة ومصادرها وطبيعتها وما ظهر فيها من آثار أسس المذاهب الأدبية التي وقفنا عندها، وآخر تطبيقي ظهرت الإفادة فيه على نحو مباشر، ويتمثل هذا الجانب في الدراسات التي حدّدت الصورة على أساس ما يتضح فيها من السمات الفنية والفلسفية التي انتهت إليها دراسة الصورة في المذاهب الأدبية المختلفة ولا سيما الكلاسيكية والرومانسية والرمزية[94].

وحاولت دراسة نعيم اليافي (تطوّر الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث) أن ترصد الخصائص والسمات لكل مذهب من المذاهب الأدبية في شعر عدد محدد من الشعراء ممن تمثلت في صورهم خصائص صور المذهب وطبيعتها، فدرس اليافي الصورة الفنية في الشعر التقليدي وألمّ بما يتمثل فيها من سمات الصورة الكلاسيكية. وكشف عن طبيعتها وخصائصها وأشكالها الفنية وطرزها[95].

ثم درس خصائص الصورة الفنية في الشعر العربي الروماني ومصادرها واتجاهاتها البلاغية والنفسية، وأنواعها ووازن بين ما طمح الشعراء الرومانسيون إليه تنظيراً وما تحقق في شعرهم من هذا الطموح وحاول تحديد أسباب الصدع وظواهره بين النظرية والتطبيق في

---

(93) ينظر في أمثلة هذه الدراسات: محمد حسين الصغير، الصورة الأدبية في الشعر الأموي، رسالة ماجستير مطبوعة بالرونيو، جامعة بغداد، كلية الآداب 1975، وعبد الرحمن، الصورة الفنية في الشعر الجاهلي.

(94) ينظر في هذا: اليافي، تطور الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، الدليمي، الصورة في الشعر العراقي الحديث (المدرسة التقليدية) ولعلّ نظرة بسيطة إلى فهارس موضوعاتها تعكس لنا هذا الجانب على نحو ظاهر.

(95) ينظر القسم الأول من دراسة اليافي ويشمل ثلاثة فصول ص 13-95. حيث درس الصورة التقليدية عند شعراء الأحياء بمصر.

الصور الشعرية الرومانسية[96]، ودرس أخيراً الصورة الفنية في الشعر الحر ولم يربطها بمذهب محدّد فقد رأى أن تيار الشعر المعاصر أدى إلى انقلاب جذري في نظرية الشعر أولاً والصورة الفنية ثانياً فابتعدت عن وضعيها التقليدي والرومانسي[97]، وأصبحت بنائية عضوية تندرج أصلاً في صميم العمل الفني فتولد خبرة أوسع وأكمل تعمّق إدراكنا وإحساسنا. وفي هذا الاندماج تحمل الصورة الفكرة أو التجربة أو الرؤية بتعقيداتها كلها الموجودة والتي ستوجد، أي أنها تعد في الشعر الحر قيمة في ذاتها تقدّم الفكرة المصورة لا الفكرة الصورة، طبقاً لتعبيره.

ورأى أن الصورة في الشعر الحديث قد تخلّصت من الطبيعة الغنائية إلى الدرامية وأنها تستكمل ملامحها وخصائصها البنائية وتحقق طبيعتها بوساطة شكلين من أشكالها أولهما: الرمز وثانيهما الأسطورة وعدّ دراسة هذين الشكلين دراسة كاملة لها[98].

ونتيجة لهذا طبّق المنهج الرمزي فأضافه إلى منهجه الفني التحليلي في دراسة الصورة الفنية في الشعر الحر وحاول الإلمام بمصادرها الجماعية متمثلة باللاوعي الجماعي بأشكاله الأسطورية والتراثية فضلاً عن العناية بمصادر الرمز الذاتية[99].

وقسّم أنماط الصور الفنية في الشعر الحر طبقاً لطبيعة مصادر الرمز في الصورة وأبنيتها وأقسامها في منظومات رمزية، أي عناقيد الصور، وحدّد أنماط الصور الرمزية بالصور الثيمية والفطرية والعنقودية والإشارية[100].

وبالغت دراسات أخرى[101] في اعتمادها على المنهج الرمزي في دراسة مصادر

---

(96) ينظر القسم الثاني من دراسة اليافي ويشمل أربعة فصول ص 97-258 ودرس الصورة الرومانسية عند الديوانيين وجماعة أبولو ومطران.

(97) كانت الصورة في الشعر التقليدي شارحة مدعمة أو تزيينية زخرفية وفي الشعر الرومانسي اضافية للتلوين العاطفي.

ينظر: اليافي، ص 262.

(98) المصدر نفسه، ص 275.

(99) المصدر نفسه، ص 284 وما بعدها.

(100) للتفصيل ينظر القسم الثالث من الدراسة ويقع في ثلاثة فصول ص 261-380 وحلل فيه الصورة الفنية عند شعراء الشعر الحر بمصر وفي مقدمتهم صلاح عبد الصبور وأحمد عبد المعطي حجازي، وعني بحث سمير الدليمي: (الصورة في الشعر العراقي الحديث) بدراسة التشكيل الجمالي للصورة الفنية لشعراء المدرسة التقليدية العراقية فرصد من خلالها خصائص الصورة الكلاسيكية وقد جمعت هذه الدراسة بين المنهجين الفني والرمزي أيضاً في تحليل الصور ودراسة مصادرها.

(101) ينظر: البطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري وتقع دراسته في أربعة أقسام: يمثل القسم الأول الأساس النظري للبحث وهو من شقين أولهما مفهوم مصطلح الصورة الفنية وتحديد منطلق الدراسة التطبيقية وثانيهما الأصول الدينية والاسطورية للصور الفنية في الشعر العربي ويدرس القسم الثاني صورة المرأة وتطورها من شكلها المثالي في القصيدة الدينية إلى ما وصل إليه=

الصور وأصولها ومتابعة أصولها الدينية والأسطورية التي تستمد منها، ومما لا شك فيه أن الإسراف في هذا المنهج يحطّم تفرّد الصور الفنية وتميزها ولا يكشف عن خصائصها الفنية: «بل ويجعلها تشترك مع غيرها من ظواهر السلوك، أو تراث البشر الشائع الذي لم يتشكّل في صور فنية»[102].

ونتيجة لهذا كانت الموازنة بين المناهج التي تحددها طبيعة الصور ذاتها أمراً مطلوباً بغية تحقيق التكامل في دراسة الصور وتحديد مصادرها والعوامل المؤثرة في تشكيلها، وما تعكسه دراسة مصادر الصورة من اهتمامات الشاعر وقدراته الفنية والفكرية.

= هذا الشكل من تطور نحو الواقعية.
ويعالج القسم الثالث صورة الحيوان وأصولها الأسطورية.
ويدرس القسم الرابع عدداً من الصور في شعر المدح والفخر والرثاء والوصف مبيناً جذورها الأسطورية وكيفية تأثر هذه الصور بالفكر الحضاري والاجتماعي في الإسلام.
ومما تقدم يظهر اهتمام الدراسة بجوانب المضمون أكثر من اهتمامها بالشكل أو البناء الفني.

(102) اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص 85.

الفصل الثالث

عناصر الصورة ووسائل تشكيلها

ترتبط النظرة النقدية إلى عناصر الصورة ووسائل تشكيلها بمفهوم التحليل الفني للشعر وتخضع لكنهه وما يقدمه من قيمة في الكشف عن ماهية الإبداع الشعري وطبيعته التي تمنحنا إياها دراسة الوسائل أو العناصر المستخدمة في الصياغة الشعرية، أو بمعنى آخر دراسة (المادة)، على اختلاف أنواعها من حسيّة أو ذهنية وأثرها في الصياغة أو البناء الشعري.

وفي البدء ينبغي لنا أن نحدد مجموعة من الأسس أو الضوابط التي لا يمكن لتحليل الصورة الشعرية أن يستقيم بغيرها، منها: أن للصورة المبدعة كينونة ذاتية مستقلة عن عناصرها ويعني هذا أن قيمة التحليل تنبع من ارتباط الجزء بالكل وتأثير الكل في الجزء، ومنها: أن عناصر الصورة تتجانس وتتقاطع وتمتزج داخل نسيجها الفني على نحو يلغي أو يعطل من فاعلية تجريد أي عنصر من عناصرها ومنحه قيمة ذاتية مستقلة في الوصول بالصورة إلى تخوم الصياغة المبدعة، والأساس الآخر: اختِلاف النظرة النقدية إلى عناصر الصورة طبقاً لتغير النظرة إلى الصياغة الشعرية من عصر إلى آخر وتفاوت مقاييس النقاد في تقويمها فضلاً عن تباين سمات العناصر ذاتها تبعاً لتعدد أنماط الصور وتفاوت الشعراء في أساليب تشكيلهم لها والمزج بين عناصرها.

ولا يعني التحليل الفني لبناء صورةٍ ما والكشف عن عناصرها التوصل إلى خصائص بنائية ثابتة للصورة، لما تقتضيه من الشاعر أن يمدّها بطبيعة متجدّدة، وصلات مبتكرة بين عناصرها تسعى إلى فك النسيج التركيبي المألوف وخلق الطبيعة اللغوية الحسيّة المتميّزة.

غير أن النقد الجمالي لا يمكن أن يستغني عن التحليل الفني للعمل الإبداعي بغية الكشف عن خصائصه الفنية وقيمته وإن اضطر إلى أن يتخذ سبيل الحدس والتخمين، فالتحليل الفني يوفّر لنا الوسائل: «التي تفهم بها الصلات بين العمل الفني والسياق الثقافي، وشخصية الكاتب. . . فالفن ومن ثم الأدب أيضاً. . . بناء من القيم مبني على نحو يجعل كل شيء يقع قبله مفهوماً من خلال طريقة تركيبه بينما تفضي طريقة تركيبه هذه إلى فهم ما يترتب عليه»[1].

(1) أمبرتو إيكو، مقال بعنوان: «تحليل البناء الأدبي» ضمن كتاب: حاضر النقد الأدبي، ترجمة محمود الربيعي، ط 1، القاهرة 1975، ص 146.

فلا بد للنقد من (تفكيك) العمل الفني لتمييز عناصره، وعند هذه المسألة قد يرتفع صوت بالاحتجاج قائلاً: «إن هذه الطريقة باطلة تماماً في حالة الفن فالعمل الفني وحدة، لذا لا يمكن أن يفهم نظرياً أو يتذوق جماعياً إلّا على هذا الأساس، فنحن حين نستمتع بعمل ما، لا نكون واعين بالصورة والمادة والتعبير بوصفها كيانات مستقلة، ففي تفتيت العمل إلى هذه الأجزاء قضاء على معناه وقيمته»[2].

ويمكن الرد على هذا الاحتجاج بما للتحليل من أهمية في الكشف عن قيمة العمل الفني وطبيعته، والافصاح عن تذوقنا له على نحو موضوعي إذا ما كان التحليل قائماً على فهم وحدة العمل الفني وتركيبه العضوي الحي المتكامل، وادراك التأثير المتبادل بين عناصره، واسقاط فكرة التجريد لعنصر ما أو النظر إليه مستقلاً.

وعلى الرغم من حتمية التحليل وضرورته فإنه قد يكون مضللاً أو وهمياً إذا ما أسأنا استخدامه، ونحن نفعل ذلك، خاصة، عندما نرتكب «مغالطة التجريد الباطلة... تجريد عنصر واحد من موضوع كلي»[3].

وينبغي ألا يكون التحليل عملية تهديمية تفكك البناء الفني إلى عناصر متفرقة وإنما لا بد أن يكون الهدف منه إعادة البناء وملامسة الأعماق الفنية، فالنظرة التحليلية نظرة مزدوجة تحلل الصورة الفنية إلى عناصرها، ومن ثم تنظر إلى الصورة بمعزل عن سائر عناصرها، فالصورة الشعرية المبدعة وحدة تركيبية يبدعها الشاعر بالعناصر الفنية كلها على نحو متميّز لا يبيح للناقد أن يرى أو يتصور أن الصورة حصيلة نهائية لجمع عناصرها للتأثير الجدلي بينهما (أي العناصر والصورة) الذي يتجلى في تخطي الصورة (الفنية) لقيمتها التشكيلية المحض إلى آفاق أخرى يمتزج فيها الجانبان: الفني والنفسي ويخرج بعناصرها عن دلالاتها الوضعية أو الواقعية إلى أبعاد دلالية ونفسية جديدة مرتبطة بذات الفنان وتجربته الخاصة.

ولعل السبيل المؤدي إلى التحليل الفني للصورة الشعرية يتم بدراسة البناء الفني للصورة المفردة وعلاقتها بغيرها من الصور أولاً والبناء الكلي للقصيدة أو صورتها الكلية ثانياً.

ومن سمات التحليل الفني الجيد نبذ النظر إلى العناصر الفنية على أنها مواد أولية صمّ، فهي تتمتع بميول شكلية خاصة، فالصورة لا ترمي إلى تشكيل كتلة جامدة فإن من الضروري أن نعدّ المادة عنصراً ذا صورة خاصة تفرض نفسها على صورة العمل الفني[4]، ولذا يتطلب الكشف عن طبيعة هذه العناصر الفنية وعلائقها وآفاقها المتفردة في الصورة الشعرية الفنية جهداً متميزاً في التأمل والربط والتحليل، ويفترض توافر الإحساس بالطبيعة

---

(2) ستولنيتز، ص 623.

(3) المصدر نفسه.

(4) ينظر: برتليمي، ص 182.

الحيّة المتفردة للسياق الإبداعي الكلي والحذر من مغبة التفريط بخصوصية هذه الطبيعة وتمردها على أية محاولة للتقنين، أو إعلاء عنصر فني على آخر، أو الحكم بمكامن الإبداع في الصورة على نحو نهائي.

وأبدى نقدنا العربي المعاصر اهتماماً خاصاً بعناصر الصورة الشعرية لما تمثله من قيمة حقيقية في دراسة الإبداع الشعري عامة، وارتبط ما قدمه نقادنا في هذا المجال من آراء أو مقاييس نقدية بتباين إمكاناتهم ومناهجهم وفهمهم لطبيعة التحليل وحقيقة مهمته في تقويم الإبداع الشعري.

ويمكن أن نحدّد مجالين امتزج أحدهما بالآخر واستقر عندهما التحليل النقدي العربي المعاصر للصورة الشعرية هما: «دراسة عناصر الصورة على نحو تنظيري عام، والآخر دراسة وسائل تشكيل هذه العناصر وخصائص بنائها في الصورة الفنية أو الجانب التطبيقي من التحليل وبذلك تتكامل دراسة المادة والبناء.

ولو حاولنا تحديد عناصر الصورة الفنية طبقاً لما تقرره النظرات النقدية المعاصرة وما يوحي إلينا به تحليل الصورة ذاتها لوجدنا أنها تتمثل في اللغة، والتقديم الحسي للمعنى أو العنصر الحسي، والعناصر أو الأنواع البلاغية للصورة، وما تتضمنه هذه العناصر من تفصيلات وما تتفرع إليه من محاور.

ويمكن أن نضيف الرمز والأسطورة إلى العناصر التي ذكرناها، ويبدو أنهما قد اكتسبا قيمة خاصة في الصورة الشعرية الحديثة وأصبحا عنصرين فنيين متميزين من عناصرها، على الرغم مما يقتضيه استخدامهما أو تشكيلهما الموفّق من براعة فنية في خلق الدلالة المبتكرة والمتميزة لهما وابتكار السياق الملائم لطبيعتهما.

وتتبوأ اللغة المكانة الأولى بين عناصر الصورة الفنية ووسائل تشكيلها، إذ إن عملية الإبداع الشعري تتمثل على نحو خاص في إبداع اللغة المتميزة بأسلوب ينفرد في نسج العلائق الفنية الجديدة بين المفردات.

وتمثل قضية اللغة الشعرية محوراً نقدياً مهماً، ودائماً، وفي أية مرحلة من مراحل التجديد خاصة، ويظهر النقاد فيها آراء متباينة تعكس حقيقة مواقفهم من الإبداع الشعري الذي يتجلى في قدرة الشاعر وبراعته في إنشاء الصلات اللغوية المتميزة بين المفردات.

ولا نريد التفصيل في مواقف النقاد من أثر اللغة في الإبداع الشعري إلّا بقدر مدى انعكاسها على تقويم اللغة التصويرية وتحديد مقاييس ابداعها. ونلاحظ أن بإمكاننا رصد اتجاهين أو موقفين نقديين محافظ ومجدد يتأرجحان بين الاعتدال والإسراف.

ويمثّل طه حسين النزعة المحافظة في موقفه من اللغة أو نقده اللغوي، ويسعى إلى

تحقيق: «التوازن السليم بين تراث عظيم سلف وتطوّر عظيم حدث»[5].

ويتضح موقفه المعتدل في كل ما يتعلق باللغة من مجازات وعلائق وصور، فالابتعاد عن المألوف إلى غيره مسألة فيها نظر عند طه حسين، ولعل ما يفسر موقفه هذا طبيعة فهمه للغة الشعرية وحقيقة تأثيرها في تشكيل الصورة الشعرية فهو يرى أن اللغة أداة تعبيرية، فهي لا تمثّل قيمة في ذاتها وإنما خارج ذاتها.

وتتضح في موقفه النظرة اللغوية المحافظة التي تنكر التجديد غير المبرر بغاية افهامية تعبيرية مباشرة[6].

ولعل هذه النظرة تدفعنا إلى تأكيد مسألة التمييز بين مفهومي اللغة: الإشاري أو الدلالي: ويتصل هذا المفهوم باللغة التقريرية التي تحدد الأشياء تحديداً مباشراً وهي أقرب إلى لغة العلم منها إلى الأدب فمهمتها الإشارة أو الدلالة على الحقائق الصادقة الانطباق على الواقع مباشرة، والمفهوم التعبيري أو الجمالي لها: ويعبّر هذا المفهوم عن اللغة الانفعالية التي تومىء إلى المواقف الذاتية أو الموضوعية عن طريق الإيحاء ولا تعتمد على تقديم اللفظ طبقاً لدلالته الوضعية المألوفة، ولذا اقترح[7] أن ينوب هذان المفهومان عن التقسيم القديم إلى لغة نثرية وأخرى شعرية وأن يفهم الفرق بينهما في رصد المقاييس النقدية الملائمة لطبيعة اللغة طبقاً لهذين المفهومين، وأن من أهم سمات اللغة الانفعالية أو الجمالية أن تكون ذات خصائص متميزة خاضعة لتفرد الفنان وأسلوبه في صياغة التركيبة الفنية الخاصة داخل الصورة الشعرية وأن يجعل من أصول اللغة وأساليبها المألوفة أسساً ينطلق منها نحو الإضافة والتعميق واكتساب الكيان التعبيري المتميز.

وأنكر الديوانيون النظرة التقديسية إلى اللغة وحرّروها من القيود والأفكار المتزمتة التي حدّت من تطورها وألحقت بها جملة من التصورات التقليدية التي ليست من طبيعة اللغة الشعرية ذاتها حيث تمتزج فيها الوسيلة والغاية على نحو فني قائم على تخطي وتجاوز البعد الدلالي المباشر والأساليب المألوفة في التعبير إلى الأبعاد الإيحائية المتجددة التي ترصدها وتديمها الصيغ المتفردة في العلائق بين المفردات.

إن الوصول إلى هذا الفهم الأخير لماهية اللغة الجمالية في الشعر وانعكاسه على خصائص لغة الصورة ذاتها لم يتم بخطوة واحدة وإنما كان تدريجياً. إلاّ أننا نلمس بدء تغلغله مع الدعوات الأولى إلى التجديد لعلاقته الوثقى بمفهومه ومجاله، ولما كان الديوانيون من أوائل الداعين إلى التجديد الشعري احتلت شذرات من هذا الفهم حيّزاً مهماً من

(5) مصطفى الشكعة، من فنون الأدب العربي، القاهرة 1957، ص 183.

(6) ينظر: طه حسين، حديث الأربعاء، ط 10 ، القاهرة (د.ت) 29/3.

(7) اقترح (ريتشاردز وأوجدن) في كتابهما: معنى المعنى تقسيم اللغة هذا التقسيم أي إلى لغة إشارية ولغة انفعالية بدل التقسيم القديم، ينظر الرباعي، ص 241.

نقدهم، ولذا نبذ العقاد كل ما من شأنه النظر إلى اللغة في الشعر على أنها تراث مشترك وثروة معجمية ميسورة، ورأى أنها لو كانت هكذا في التصوير الشعري لتحولت إلى مادة جامدة لا رواء فيها، واشترط أن يتفرد الشاعر ويستقل بطريقته الخاصة التي تمنحه النهج المستقل في الصياغة المبدعة[8].

ويتفق المازني مع العقاد في موقفه من اللغة، ويبدو أكثر انفعالاً منه في الدعوة إلى تفرّد الشاعر في هذا الميدان، ورأى أن الإسراف في الخضوع للتراث اللغوي الشعري وانكار ما للعصر والتجربة الخاصة من دور مؤثر في طبيعة اللغة ومفرداتها سيكون: «مدعاة لفناء الشخصية والذهول عن الغاية التي يسعى إليها الأديب، والغرض الذي يعالجه الشاعر»[9]، ولكن المازني لا ينكر ما للتراث من أثر كبير في حياتنا ولكنه يدعو إلى أن يضيف المعاصرون إليه ما يغنيه ويديم حيويته وطاقته وفاعليته المستمرة.

وأباح المهجريون للشاعر حرية أوسع في تجديده اللغوي فرأى نعيمة: «إن اللغة التي هي مظهر من مظاهر الحياة لا تخضع إلاّ لقوانين الحياة. فهي تنتقي المناسب وتحتفظ من المناسب بالأنسب في كل حالة من حالاتها»[10] .

غير أنه لم يرَ في اللغة قيمة تتعدى مفهومها الدلالي والمعنوي فهي لا تملك قيمة فنية ذاتية وهي ليست سوى مستودع رموز: «وإن الرموز اللغوية ليست الوحيدة التي توصلت إليها البشرية في سعيها وراء وسائل تفصح بها عن عوامل الحياة فيها»[11]، ولذا ينكر على المتعصبين نظرتهم التي تحصر غاية الأدب في اللغة فهو من أنصار الفكرة التي تحصر غاية اللغة في الأدب. وقد عبّر نعيمة عن هاتين الفكرتين بأنهما «فكرتان تتصارعان»[12] وأراد نعيمة بذلك أن يميز بين مفهومي اللغة الإشاري أو الدلالي والمفهوم الانفعالي أو الجمالي.

ويتضح في موقف مندور فهم أكثر تطوراً للغة وحقيقة دورها في التصوير الشعري، فتتخذ اللغة عنده قيمة أسلوبية فنية تكسر طوق الغاية الدلالية المجرّدة لها: «فإن اللغة إذا كانت تنزل إلى مستوى الرموز في التعبير عن بعض الحقائق العلمية والرياضية فإنها كثيراً ما ترتفع إلى مستوى الغاية في الأدب، وذلك لأن الأدب يتميز من غيره... بأنه لا يهدف إلى مجرد نقل معنى أو إحساس من نفس إلى نفس بل يهدف أحياناً كثيرة إلى ما نسميه التصوير البياني. وقد تتركز عملية الخلق الأدبي في هذا التصوير ذاته وبذلك لا تصبح اللغة مجرد

---

(8) ينظر: العقاد، مطالعات في الكتب والناس، ط 3، بيروت 1966، ص 337، وابن الرومي، ص 317.

(9) المازني، ص 56.

(10) نعيمة، ص 411.

(11) المصدر نفسه، ص 416.

(12) المصدر نفسه، ص 412.

أداة للتعبير بل تصبح كالرخام الذي ينحت منه الفنان تمثاله أو كالألوان التي يلون بها المصور رسومه»[13].

وإن الأدب المهموس الذي رأى فيه مثالاً ابداعياً في الصياغة الشعرية: «إنما هو احساس بتأثير عناصر اللغة واستخدام تلك العناصر في تحريك النفوس وشفائها مما تجد»[14].

ورأى أن ذلك يتجلى في قدرة الشاعر على انتقاء الألفاظ الموحية الموجزة المصورة، والابتعاد عن الخطابية أو التقريرية بتوفيق في: «الملاءمة بين موسيقى الشعر وموسيقى الإحساس، بين الصياغة ونفس الشاعر»[15]، فاللغة عنده لا تعني الفاظاً رنانة تنزل بالنفس الدّوار وتبعد القارىء عن طبيعة الإحساسات الإنسانية الرقيقة، فالإبداع يكمن وراء الإيحاء بموسيقى الإحساس دون فقر أو إملال، ولعل خطر الأسلوب وعيبه الأساس عنده في فشل انتقاء الشاعر: «للفظ الذي يستنفد الإحساس»[16]، فكأنه أراد بذلك القول أن الشاعر لا يقرر ولا يمثل ولا يصف وإنما هو يومىء إلى حالته الشعورية حين يختار الكلمات المصوّرة لحقيقة الإحساس بإيحاءاتها المُضيئة، غير أن مندور لم يواصل تعميقه لنظرته في الشعر المهموس واقتصر في تطبيقاته على قسم من أدباء المهجر على نحو لا يهيىء مقياساً نقدياً واضح المعالم لتطبيقه على هذا الشعر، «وبذلك ظل مصطلح الأدب المهموس مقترناً بالإحساس الفردي ومرتبطاً بالممارسة الانطباعية للناقد»[17].

ومن هنا نجد أن الدعوة إلى التجديد الشعري اقترنت منذ البداءة عند نقادنا المحدثين بالموقف من اللغة مفهوماً وخصائصَ في الصورة الشعرية وحاول أصحابها التمييز بين ضربي التعبير اللغويين: الحرفي المباشر الذي لا يصلح أداة أو وسيلة يعتمد عليها الشاعر في إبداعه، والتعبير التصويري الجمالي الذي يعد العنصر الأهم من بين عناصر الصورة ووسائل صوغها وتشكيلها فهو الوسيلة ـ الغاية التي تديم التفرد وتمنح الصورة الشعرية قابليتها على الإثارة والحيوية والتجدّد.

إن النظرة الجامدة إلى اللغة ومفرداتها التي تقيس الإبداع بالتقليد والنسخ والاستعادة للصيغ والأساليب والعلائق المألوفة بين المفردات تفقد اللغة نبضها وحيويتها بدل المحافظة عليها من اندثار الأصول أو ضياعها، فإن ديمومتها في تطوّرها ونسغها المتجدد الدائم وإلاّ تصبح: «لوناً من المقابلات التي تمتلىء بها متاحف اللغة ومعاجمها كموميات لا حياة

(13) مندور، النقد والنقاد المعاصرون، ص 42.

(14) مندور، في الميزان الجديد، ط 3، القاهرة (د.ت)، ص 69.

(15) المصدر نفسه، ص 78 وينظر: مندور، في الأدب والنقد، القاهرة (د.ت) ص 22.

(16) مندور، في الميزان الجديد، ص 90.

(17) برادة، محمد مندور وتنظير النقد الأدبي، ط 1 بيروت 1979، ص 242.

فيها»[18]، ولا تتم لها ديمومتها وحيويتها من دون المواءمة والانسجام بينها وبين الإحساس عند الشاعر، فتتولد صور لغوية متفردة يشتقها الشاعر من تجربته وإحساساته الخاصة، يغاير بها ما هو مألوف مظهراً اصالته وعبقريته غير خاضع لأية نظرة تصده عن هذه الغاية الفنية وتعوقه عن الوصول إليها.

وتطوّر الموقف النقدي المعاصر من اللغة (التصويرية) عن مرحلة البداءة التي كان لها فضل الريادة في التنبيه إلى حقيقة المكانة التي ينبغي أن تمنح للغة في التجديد الشعري، وارتبط هذا التطوّر بما طرأ على الشعر ذاته من تحوّل وتبدّل في المفهوم والتشكيل ومن ثم تغيّر النظرة النقدية إلى حداثة النص الشعري وطبيعة خصائصها ومقاييسها، ووجد الشاعر نفسه في ميدان لا يسهل تحقيق التفوّق فيه وتلك ميزة الفن الأصيل.

واحتلت مسألة انتقاء الشاعر للمفردات في الصورة الشعرية جانباً مهماً من الجهد النقدي في هذا المجال، إذ أن هذا الانتقاء يفصح عن براعة الشاعر وقدرته في التقاط الألفاظ المناسبة للسياق الإبداعي والفكري من عدمها ويستدل به على إبداع الشاعر في انتقاء الألفاظ الموحية في الصورة الشعرية التي تتعادل قيمتاها الدلالية أو المعنوية والنفسية ومن خلال قدرتها أيضاً على التكثيف والتركيز والإضاءة ورصد أبعاد التجربة الشعرية فضلاً عمّا ينبغي أن يلحظه الشاعر في انتقائه اللغوي للمفردات من التناسب والتلاؤم بينها وبين طبيعة الصورة ونمط بنائها، حتى لا تأتي الألفاظ قلقة منبتة عن سياقها تتساقط بسهولة، وأن يفصح الشاعر عن حقيقة موقفه وإدراكه الجماليين من اللغة في الصورة الشعرية بما يقيمه بين المفردات من علائق لغوية خاصة تمثل ذوقه وخبرته الجمالية المتفردة على نحو ينقذ الإبداع الشعري من براثن المنطق السطحي وإدمان الاستعمال المألوف ويخلق توحداً بين الانفعال والفكر.

وبتأثير من هذا نبذ نقادنا المعاصرون عدّ اللغة زينةً وبهرجاً أو رداءً تلبسه بعض الأفكار من أجل تحسينها أو ترقيع ما تهرأ منها. وما عادت قضية الشاعر مع اللغة وانتقائها بسيطة تُحل عن طريق تحصيل ثروة معجمية وإنما صار مآلها الوحيد خلق المعجم الشعري الجديد المناسب لتجربة الشاعر وتجارب العصر الجديدة[19].

ويبدو لي أن مصطلح، المعجم الشعري، يغدو تقليدياً، أيضاً، حين يوحي بالهالات التقديسية التي أحيطت بطائفة من الألفاظ الموصوفة بالشاعرية لكثرة ترددها في قصائد الشعراء، وينأى عن هذا حين يرتبط بفردية الشاعر ويعبر عن خصوصيته في انتقاء المفردات

(18) اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص 31.

(19) ينظر: اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 180، وناصيف، نظرية المعنى، ص 158، ومجيد عبد الحميد ناجي، الصورة الشعرية، الأقلام ع 8، عام 1984، ص 7، وعز الدين المنصور، دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، بيروت 1985، ص 63، وأدونيس، زمن الشعر ص 18، وإحسان عباس، فن الشعر، ص 260.

المفصحة بعمق عن كنه تجربته لا بالتهويم حولها والدوران في أطر فارغة منها.

ولعل اطراد الظواهر اللغوية والاهتمام بدور اللفظ في الصورة على نحو يهيىء معجماً شعرياً مشتركاً بين الشعراء، لا أن يستقل به شاعر واحد، ظاهرة كلاسيكية يسهل ادراكها في الصورة الكلاسيكية[20].

إلّا أن التطرف في نبذ المعجم الشعري قد يفضي إلى النثرية أو إلى استخدام لغة الأحاديث الاعتيادية وهذا ما دعا إليه قسم من نقادنا[21] تأثراً بالغربيين ومنهم ورد زورث في مقدمة ديوان له: «لقد كانت غايتي الأولى في هذه القصائد أن أختار موضوعات ومواقف من الحياة العادية فأعبّر عنها ـ قدر المستطاع ـ باللغة التي يستعملها الناس في حياتهم العادية، واخلع عليها في الوقت نفسه ألواناً من الخيال تبدو معها الأشياء المألوفة في صور غير مألوفة. وعلى هذا فلن يجد القارىء في هذا الديوان إلّا قليلاً مما اصطلح الناس على تسميته بالمعجم الشعري... فالحق أنه من السهل أن نثبت بالشواهد أن قدراً كبيراً من الشعر الجيد لا يشترط أن تختلف لغته بالضرورة عن لغة النثر الجيد»[22].

وحاول عز الدين إسماعيل اتخاذ موقف معتدل من هذه القضية فرأى أنه ليس من المنطقي أن تعبر اللغة القديمة عن تجربة جديدة، فقد أيقن الشعراء أن التجربة الجديدة ليست إلّا لغة جديدة أو أسلوباً جديداً في التعامل مع اللغة. ومن هنا تميزت لغة الشعر المعاصر عامة من لغة الشعر التقليدية وليس هذا غريباً والغريب ألّا تتميز، ومعروف أن النزاع يدور حول قرب لغة الشعر من لغة الناس، وليس المقصود بلغة الناس الكلمات التي تجري على السنتهم في الحياة اليومية وإنما المقصود هو روح اللغة على ما يتمثل في كلماتهم، والحقيقة أن الشعر العربي كان يحمل في كل عصر صورة للغة النّاس والحياة[23].

ويبدو أثر الرمزيين واضحاً في دعوة نقادنا المعاصرين إلى تغيير مهمة اللغة الشعرية وطبيعتها فما عادت تعبيرية بسيطة وإنما أصبحت لغة ايحائية تستغل القدرات الكامنة في الأصوات والكلمات والتراكيب وهذا ما طالب الرمزيون الشاعر به حين أرادوا منه تعطيل: «كل قيمة دلالية تحدّ من حرية الإيحاء الصوتي في الكلمات بل آن له أن يمضي إلى أبعد من ذلك فيجرد السياق اللغوي من علاقاته التركيبية بحيث يبدو أقرب إلى الطابع الفردي منه

---

(20) ينظر: في ظواهر المعجم الشعري عند الكلاسيكيين: الدليمي، ص 37 وما بعدها اليافي: تطور الصورة الفنية، ص 56 وما بعدها.

(21) عبد القادر القط، قضايا ومواقف، القاهرة 1971، ص 21 والنويهي، ص 93 وما بعدها.

(22) القط، ص 24 وتنظر أبحاث الشكلانيين الروس فيا يتصل بهذا الجانب واشتهر منهم ياكوبينسكي في دراسة الأصوات في اللغة الشعرية واليومية، نظرية المنهج الشكلي، نصوص الشكلانيين الروس، ترجمة إبراهيم الخطيب، الرباط 1982 ص 276.

(23) ينظر: إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 174-177.

إلى القوانين العامة. . . وتصفية اللغة الشعرية من دلالاتها وعلاقاتها المنطقية»[24].

فقد أحسّ الرمزيون بهمّ مبالغ فيه ناجم عن ضيق الثروة اللغوية وقصور الدلالة الوضعية عن تجسيد حقائق الأشياء وتمثيلها في نفس الشاعر وصور علائقها غير المتناهية، ورأوا في (نظرية العلاقات) القائمة على تراسل الحواس منقذاً لهم من هذا واستفادوا منها في حقيقتين جوهريتين: أولاهما تتعلق بطبيعة اللغة فهي رموز اصطلح عليها لتثير في النفس معاني وعواطف، ولذا نستطيع أن نوحي بأثر نفسي معيّن يدخل في نطاق احدى الحواس باستخدام لفظ نستمده من نطاق حسي آخر بغية نقل الواقع النفسي على أكمل وجه، وثانيتهما تنبع من طبيعة النفس الإنسانية فهي موضوع لحالات فكرية وعاطفية معقدة لا يمكن أن تعبّر عنها بالأسلوب التقريري المألوف ولا يمكن بالقدر نفسه تبسيطها لأن في ذلك قضاء على كنهها، فلم يبق أمام الشاعر إلاّ أن يلجأ إلى إثارة حالات شبيهة بها في نفس المتلقي، عن طريق الرمز القائم، في أهم أسسه، على تراسل معطيات الحواس والمدركات[25].

وحاول نقادنا المعاصرون الإفادة من نظرية الرمزيين هذه في فهم حقيقة العلائق بين المفردات في الصورة الشعرية الحديثة وما تتصف به من طبيعة متغيرة وخصوصية أسلوبية قائمة على المفاجأة لا على التوقع حتى ليصعب أحياناً فك رموزها لما تتمتع به من قيمة ذاتية مستقلة، ولذا حاول نقادنا الاعتماد على المنهج النفسي في تحليل دلالاتها وربطها بمنابعها الخاصة، والعناية بالنسق أو السياق[26]، فإذا ابتعدت الصورة عن ذلك بدت، في الوهلة الأولى، مجزّأة وغير مألوفة: «وكأنها مجرد خليط من الأشكال التي لا معنى لها. . . وهي إذ تفكك اللغة الجامدة وتهدم نظامها الترميزي تتوصل إلى بناء عالم جديد متسق. . . وتدعوه إلى المشاركة في البناء»[27].

ولا بد من الإشارة إلى أثر المنهج اللساني في النقد العربي الحديث حيث طبّق قسم من نقادنا[28] بعض أسسه ونتائجه في اكتناه الدلالات العميقة من العلائق النصيّة.

(24) فتوح، ص 124.

(25) ينظر: فتوح، ص 34 وما بعدها.

(26) للتفصيل في معنى السياق ودلالته ينظر: ستيفن أولمان، دور الكلمة في اللغة ترجمة كمال بشير، القاهرة 1975، ص 54 وما بعدها.

(27) منصف الوهابي، «الصورة في القصيدة الحديثة»، صحيفة الثورة، ع5848، بغداد 1986 وينظر: إسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 133 وما بغدها.

(28) ومنهم خالدة سعيد، حركية الإبداع، وقد درست الصورة الشعرية عند السياب من خلال قصيدته «النهر والموت» محاولة اخضاعها للمستوى الدلالي تنظر: ص 141-192 من الكتاب.

وأبو ديب، جدلية الخفاء والتجلي، فقد درس نصوصاً شعرية لأبي نواس ولأبي تمام دراسة بنائية تحليلية تنظر: ص 168-259.

وفي محاولة لتكثيف المقاييس التي يبنى عليها مفهوم الأسلوب عند اللسانيين[29] نجد أنه يشمل ثلاثة مقاييس: الاختيار وهو سمة مهمة يميز بها النص الأدبي من غيره، فالباث أو المبدع يتخيّر من الرصيد اللغوي دلالات معينة يودعها في نصه عن دراية وقصد: «فاللغة الأدبية في هذا المجال قناة لإبلاغ معين يحكمها قانونها الخاص مما يجعلها تتميز بصفات معينة في كل خطاب. وهو ما ينحو بالأثر نحو الاستقلالية والانفراد بمميزات خاصة. فهذه الخصوصية هي التي تفسر لنا عدم تكرر وجود الأثر»[30].

ومقياس التركيب أو النظم الذي يتم من خلال ظاهرة التوزيع حيث لا يكون: «اختيار الكلمات مفيداً إلّا إذا أحكم توزيع هذه الكلمات وهي تتوزع على مستويين حضوري وغيابي فهي تتوزع سياقياً على امتداد خطي، ويكون لتجاورها تأثير دلالي وصوتي وتركيبي.. وهو ما يدخلها في علاقات ركنية وهي أيضاً تتوزع غيابياً في شكل تداعيات للكلمات المنتمية لنفس الجدول الدلالي. فتدخل، إذن في علاقة جدولية أو استبدالية فيصبح الأسلوب بذلك شبكة تقاطع العلاقات الركنية بالعلاقات الجدولية ومجموع علائق بعضها ببعض»[31].

ويريد هذا المنهج اخضاع اللغة في الصورة الشعرية لمبدأي الاختيار والتوزيع وصولاً إلى إثبات القصدية والتعمد في الإبداع الأدبي وتعطيل دور العبقرية والإلهام، واستبدال اللغة الانطباعية الذوقية بلغة علمية تكشف عن الإبداع بشبكة من العلائق الدلالية المرئية المستمدة، من المنطق الرياضي.

أما المقياس الثالث من المقاييس الأسلوبية فيتعلق بظاهرة الاتساع وهو: «إن اللفظة المختارة تتعدى الدلالة الأولى أو الدلالة الذاتية إلى الدلالة الحافة فإذا كانت اللسانيات قد أقرت أن لكل دال مدلوله، فإن الأدب يخرق هذا القانون فيجعل للدال إمكانية تعدّد مداليله وهو ما عبّر عنه الأسلوبيون بمصطلح الاتساع»[32].

ويبدو لي أنهم يقصدون بالاتساع ما عبّر عنه المنهج النفسي بالإيحاء ولعل الفرق كامن وراء طبيعة الإحساس بهذا الإيحاء وكيفية حصر أبعاده المختلفة فقد أدرك الرمزيون صعوبة حصر الدلالات لأنها غير متناهية أولاً ولأنها محسوسة وغير مرئية ثانياً وسعى أنصارهم إلى تأكيد هذا الأمر، في حين حاول اللسانيون والبنيويون حصر الدلالات المتسمة باللامحدودية في علائق جدولية أو استبدالية.

(29) ينفي المنهج اللساني النظر إلى العمل الفني نظرة مثالية مصدرها العبقرية والإلهام. ينظر: توفيق الزيدي، أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث تونس، 1984، ص 83 وما بعدها.

(30) الزيدي، ص 83 وما بعدها.

(31) الزيدي، ص 85 وينظر: عبد السلام المسدي، الأسلوبية والأسلوب، ليبيا ـ تونس 1977، ص 84.

(32) الزيدي، ص 87 وقصدوا بالدلالة الحافة تلك التي تتخطى الدلالة الذاتية أو الوضعية التي تمتلكها الألفاظ، ويمدنا بها الإيحاء الذي يمتلكه النص الأدبي.

وأراد اللسانيون حلّ قضية غائية اللغة من خلال مبدأ طاقة الشحن: «فالدلالة الذاتية ليست إلّا حافزاً للدلالة الحافة وانعدام الوظيفة المرجعية يحدث في المتقبل صدمة وخيبة الانتظار. وهذا التذبذب بين لذة التقبل وخيبة الانتظار هو جوهر الأسلوب»[33].

وفي تحليل الصورة الشعرية تفسر ظاهرة الاتساع اللسانية طبيعة تشكيل المفردات المكوّنة للصورة الشعرية في أنها لا تشرح المعنى وإنما تتجه إلى تغريبه: «فالاستعارة لا تعدو أن تكون اسقاطاً لدلالة الصورة الأولى مع بعث لدلالة جديدة»[34].

ونتيجة لهذا عدّوا الغموض سمة ايجابية وهذا ما عناه شلوفيسكي وهو من الشكلانيين الروس حين قال: «ليس هدف الصورة تقريب فهمنا من الدلالة التي تحملها ولكن هدفها هو نظرة معينة للشيء وخلق رؤيته وليس تعرّفه»[35].

ويبد لي أن أي منهج يحاول تحليل اللغة الشعرية كاشفاً عن مكامنها الإبداعية يميز بين التسطيح أو المباشرة والغموض الفني بدرجاته المختلفة، ويميل إلى الغموض الفني لغناه بالدلالات الإيحاية التي تشكل ثروة دلالية تهيىء السبيل لإثبات فردية الإبداع وخصوصيته واستخدام اللغة على نحو لا يفضي إلى الإبهام والتعمية والخوض في متاهات التجريب الشكلي والارتطام بالحواجز التعبيرية وإنما يهدف إلى تحقيق توازن بين حالة الشاعر النفسية وقدرة اللغة على الإيحاء الفني بها وصولاً إلى الدهشة المبتغاة بعيداً عن المعاني الخابية الخائبة.

وحين تمثل الصورة التركيبية اللغوية (الفنية) التي يعتمد عليها البناء النفسي والجمالي للقصيدة تسهم على نحو مباشر في إبداع اللغة المتميزة للقصيدة وخلق نظامها الخاص الذي تختلف به عن غيرها مما يضفي عليها سمتها الخاصة ويقرر أسلوبها الذي يربطها بالمتلقي ويبعدها عن خطرين يهددان ابداع الشاعر اللغوي وهما: العبارات الجاهزة التقليدية والجمود المتمثل بالعزلة المعجمية، وبذلك تؤدي اللغة دورها الحقيقي في الصورة الشعرية الذي تتوحد فيه القيمتان التعبيرية والتصويرية أو الدلالية والنفسية للغة الشعرية.

أما العنصر المهم الآخر من عناصر الصورة ووسائل تشكيلها فهو العنصر الحسّي، وتبلورت جهود النقاد والدارسين المعاصرين في طبيعة تشكيله أو تقديمه وحقيقة تأثيره في الصورة الشعرية وأشكاله المرتبطة بالحواس المختلفة والفرق بينه وبين التجريد أو المعاني المتعلقة بإدراك العقل الخالص وناقش نقادنا هذه القضايا وما يتعلق بها من تفصيلات تحت ما يعبّر عنه مفهوم التقديم الحسي[36] للمعنى في الصورة الشعرية.

---

(33) الزيدي، ص 87 ولعلهم قصدوا بالوظيفة المرجعية الدلالة الوضعية للمفردات.

(34) المصدر نفسه.

(35) الزيدي، ص 88.

(36) استعمل جابر عصفور هذا المفهوم أو التحديد للدلالة على العنصر الحسّي ووسائل تقديمه فنياً في =

وحاول جابر عصفور البحث عن أصول هذا المفهوم في موروثنا النقدي والفلسفي وما حدّده اسلافنا من تنظير لفكرته وماهيته فرأى أن فكرة التقديم الحسّي قد ارتبطت في موروثنا بالعلاقة بين الشعر والرسم والمقارنة بينهما وهي المبحث الذي ازدهر اساساً عند شرّاح ارسطو: «وتقبلوا فكرته على أن الشعر والرسم نوعان من أنواع المحاكاة، قد يتمايزان في المادة التي يحاكيان بها لكنهما يتفقان في طبيعة المحاكاة، وطريقتها في التشكيل، وتأثيرها في النفس»[37].

ورأى أن هذه العلاقة أخذت تزداد عمقاً نتيجة إفادة البلاغيين والنقاد من أنواع الثقافة السائدة في عصرهم لا سيما: «ما يتصل منها بالموروث اليوناني سواء في جانبه الفلسفي العام أو في جانبه النقدي الخاص»[38].

ولعل ربط الشعر بالرسم أدّى إلى اشتراكهما في تقديم المعنى بطريقة حسّية وما ينجم عنه من تأكيد الخصائص البصرية ووضوح التصوير ويظهر في هذا الربط أثر الدلالة الحرفية لمصطلح الصورة التي تقصر دور التصوير الشعري على الإحساسات البصرية وتتجاهل الحواس المتنوعة التي تتداخل في تشكيل مادة الصورة وتلح على تفوق الإدراك البصري على غيره من الحواس في ذهن المتلقي والمفهوم المضطرب لفكرة المحاكاة القائم على نقل صورة المحسوسات ونسخها حرفياً.

وأكّد جابر عصفور أن المقارنة بين الشعر والرسم ذات جوانب ثلاثة شاعت عند شرّاح أرسطو وتأثر بها نقادنا بمستويات متفاوتة: الأول قائم على أن كلاً من الشاعر والرسام ينقل العالم في أشكال فنية، قد تجاوز الحدود الظاهرية للعالم لكنها لا تخرج عن قوانينه الرئيسة، تبعاً لفكرة الاحتمال والإمكان الأرسطية، وتعتمد طريقة الشاعر والرسام في نقل العالم وتقديمه إلى المتلقي على مادة ذات صلة بالحواس وهي تخاطب مشاعر المتلقي. ومن هنا فإن الشاعر والرسام عندما يقومان بفعل المحاكاة سواء كانت لمحتوى مجرد أو لمادي محسوس، فإنهما يخاطبان الإحساسات والمخيّلة ويجسمان الأشياء أو الأفكار في أشكال محسوسة يمكن للعين الباصرة رؤيتها في حالة الرسام أو عن طريق عين العقل أو المخيلة في حالة الشاعر[39].

= الشعر وأصوله في تراثنا النقدي والبلاغي، ينظر: عصفور، الصورة الفنية في التراث، ص 309 وما بعدها.

(37) المصدر نفسه، ص 344.

(38) المصدر نفسه، ص 343. وينظر في تأثر نقادنا بالموروث اليوناني: فصل التصوير والتقديم الحسّي من المصدر نفسه، ص 309-377.

(39) ينظر: عصفور، الصورة الفنية في التراث، ص 344 وما بعدها، ومفهوم الشعر، القاهرة 1982، ص 318 وما بعدها، وينظر للتفصيل في التقديم الحسي الصورة عند الفلاسفة المسلمين: ألفت كمال الروبي «نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد»، بيروت 1983 ص 227 وما بعدها.

والجانب الآخر أن طريقة الشاعر، في تشكيل مادته، تماثل طريقة الرسام لأن كلاً منهما يسعى إلى احداث أقصى قدر ممكن من التناسب والتآلف بين عناصر مادته وهو ما يمكن تسميته بالعلة الصورية أو حسن التأليف وبراعة المحاكاة ولا سيما فيما يتصل بالعلاقة بين الهيولى والصورة من الفلسفة الأرسطية[40].

والجانب الثالث أن كلاً من الشاعر والرسام بطريقته الحسيّة في التقديم ونجاحه في تشكيل مادته وصياغتها يمكن أن يحدث تأثيراً خاصاً في نفوس المتلقين، وعلة اللذة تعود إلى حسن المحاكاة لا إلى المحاكيات[41].

ورأي عصفور أن القرطاجني ألمّ بهذه الجوانب وقدّم لنا فهماً عميقاً للتقديم الحسّي في الشعر وأثره في الصياغة الفنية له: «وقد نجد جذوراً لبعض أفكاره عند سابقيه. . . ولكننا لن نجد هذا التناغم في التفكير والعمق في التأمل، والتكامل النظري الذي يجعل حسّية الشعر جانباً من تصوّر عام شديد الاتساق والمنطقية»[42].

ويذهب القرطاجني إلى أن الشعر تشكيل المدركات في صور حسيّة ترتسم في الخيال الذهني وأنه لا مجال في الشعر للتجريد أو للمعاني المتعلقة بإدراك العقل الخالص: «فإن المعاني التي تتعلق بإدراك الحس هي التي تدور عليها مقاصد الشعر، وتكون مذكورة فيه لا نفسها. والمعاني المتعلقة بإدراك الذهن ليس لمقاصد الشعر حولها مدار وإنما تذكر بحسب التبعية المتعلقة بإدراك الحس لتجعل أمثلة لها»[43].

فميّز حازم بذلك بين الأساليب الشعرية (وسماها أقاويل) والأقاويل العلمية من حيث طبيعة مادة الشعر الحسيّة ولغته التصويرية التي لا تهدف إلى التصديق والاقناع وإنما التخييل فالمحسوسات: «مذكورة فيه لا نفسها»[44] ولذلك صارت الأقاويل الشعرية: «أشد الأقاويل تحريكاً للنفوس لأنها أشد افصاحاً عمّا به علقة الأغراض الإنسانية إذ كان المقصود بها الدلالة على اعراض الشيء ولواحقه التي للآداب بها علقة»[45].

---

(40) ينظر: عصفور، الصورة الفنية في التراث، ص 347 وما بعدها.

(41) ينظر: عصفور، ص 348 وحاول عصفور استقراء هذه الجوانب عند نقادنا القدامى ولا سيما من تأثر منهم بالتنظير الفلسفي لفكرة المحاكاة الأرسطية التي عني بها الفلاسفة المسلمون، ومن هؤلاء النقاد الباقلاني وعبد القاهر الجرجاني وحازم القرطاجني، تنظر: ص 349-373.

(42) المصدر نفسه، ص 367.

(43) القرطاجني، ص 29 وما بعدها.

(44) المصدر نفسه، ص 29.

(45) عصفور، ص 118، وحاول أن يقارن بين ما قاله حازم عن حسيّة الشعر وما ورد في النقد العربي الحديث من آراء مماثلة فقد وجد تشابهاً ملحوظاً بين مفهوم هيوم عن طبيعة اللغة الشعرية البصرية المحسوسة ولغة النثر التجريدية ومفهوم حازم، للتفصيل ينظر: عصفور، الصورة الفنية في التراث، ص 368-370.

ولعل من الطبيعي أن يظل الإلحاح على البصرية ووضوح التصوير وطلب المطابقة والحرفية بين الأصل والصورة سائداً في التاريخ النقدي ما بقيت العلاقة بين الشعر والرسم قائمة، وفهمت المحاكاة على أنها نقل الوجود الخارجي نقلاً حرفياً تكمن فنيته وراء براعة النقل وطريقة صياغة التماثل بين المحسوسات، ولم تأخذ هذه العلاقة والمقارنة بالتراجع: «إلاّ عندما تغيرت النظرة إلى الفن، وفهم الشعر على أنه تعبير عن مشاعر وانفعالات، وكشف عن عوالم داخلية للشاعر، ومن ثم بدأ الحديث عن الإيحاء والشفافية والتهويم والاندفاع التلقائي في عالم الخيال، وتأسست مقارنة ـ من نوع جديـد ـ بين الشعر والموسيقى، كما حدث عند الرومانسيين»[46].

ولعل الربط بين الشعر والإيحاء قد غيّر من مفهوم التقديم الحسي في الصورة وألغى ما يعيق تذوق الصورة وإدراك طبيعتها وأصبح التعبير عن العالم الداخلي قسيماً للتعبير عن موجودات العالم الخارجي وظهرت لمصطلح الصورة دلالات ذهنية ونفسية ورمزية وبلاغية جديدة أضيفت إلى الدلالة اللغوية الحرفية لها.

وطبقاً لهذا أصبحت الصـورة في الشعر نتيجـة: «لتعاون كـل الحواس وكـل الملكات»[47]، وأظهرت الدراسات النفسية انماطاً عدة للصور بعد أن كانت الصورة مقتصرة على النمط البصري وحده وبدأت هذه الدراسات لأنماط الصور: «مع أبحاث فرنسيس جالتون (1822-1911 م) في انجلترا»[48].

وردّ مفهوم س. داي. لويس الذي رأى فيه أن الطابع الأعم للصورة هو كونها مرئية: «وأن كل صورة حتى أكثرها عاطفية أو عقلية فيها بعض الأثر الحسي»[49] ولم يقتصر الرد على أنماط الصور الجديدة المكتشفة ومنها: السمعية والذوقية والشميّة واللمسية والعضوية والحركية، بمستوياتها المختلفة فقد تغيّر مفهوم الصورة البصرية فما عادت احساساً أو إدراكاً حسيّاً فحسب وإنما أصبحت: «تنوب عن أو تشير إلى شيء غير مرئي، شيء داخلي ويمكن أن تكون تقديماً وتمثيلاً في وقت واحد»[50].

فهي لا تقدّم لنا المحسوسات رغبة في استحضار صورتها وهيئتها الشكلية وإنما تقدمها بعد أن ارتبطت بمعنى نفسي خاص يعيد خلقها وتشكيلها بما يرسيه من علائق متفردة تخلق وعياً فنياً وخبرة متميزة.

وعلى الرغم من ارتباط المنحى الحسي بطبيعة الصورة ذاتها وقدرتها على الإثارة

(46) المصدر نفسه، ص 370 وما بعدها.

(47) ج. م. جويو، مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة سامي الدروبي، القاهرة 1948، ص 73.

(48) عصفور: الصورة الفنية في التراث، ص 375، وينظر: اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص 44.

(49) لويس، ص 21.

(50) وارين ووبليك، ص 143.

والفاعلية والحيوية والوضوح إلاّ أنه يتجرد من هذا كله إذا ما أصبح غاية في ذاته وإذا ما أصبحت الصورة تراكماً لمحسوسات لا تربطها سوى العلائق الشكلية.

وحاول رتشاردز تحديد دور المعطيات الحسيّة في الصورة، وقد رأى أن فاعلية الصورة: «ترجع إلى مقدار ما تتميز به الصورة من صفات باعتبارها حدثاً عقلياً لها علاقة خاصة بالإحساس، فالصورة أثر خلقه الإحساس على نحو لم يمكن تفسيره حتى الآن. ولكننا نعلم أن استجابتنا الفعلية والانفعالية إزاء الصور تعتمد على كونها تمثل الإحساس أكثر مما تعتمد على الشبه الحسي بينها وبين الإحساس، وقد تفقد الصورة طبيعتها الحسية إلى حد يجعلها تكاد لا تكون صورة على الإطلاق وإنما تصبح مجرد هيكل ومع ذلك فهي تمثل إحساساً لا يقل عن الإحساس الذي تولّده ولو كانت على درجة قصوى من الحسيّة والوضوح»[51]، وبذلك نرى أن في امتزاج الحسّي بالذهني وإكساب المحسوسات بعداً ذهنياً متفرداً ما يبتعد بالصورة عن الحرفية الآلية ويكسبها الحيوية ويمنح المحاكاة معناها الحقيقي في أنها تشكيل جمالي للواقع مرتبط بإحساس المبدع المتفرد ورؤيته الجمالية الخاصة.

ولم تنأ محاولات نقادنا المعاصرين في تحديد طبيعة التقديم الحسّي للمعنى في الصورة عمّا ذكرناه من طابعي المحاكاة الحرفي والفني والتمييز بينهما مختلفين في درجة ميلهم إلى هذا الجانب أو ذاك باختلاف ثقافاتهم ومناهجهم في دراسة الإبداع الفني.

تعمّق نقادنا المعاصرون في الوقوف عند ماهية الطابع الحسّي للصورة وانتشاله مما لحق به من تصورات تقليدية قاصرة عن إيضاح دوره الحقيقي في الصورة.

ولعل البعد عن هذه التصورات يكمن وراء امتزاج قوة الرصد الواقعية للظواهر الحسية بما يعادلها من التعبير بعمق عن تجربة الشاعر الذاتية وارتباطها بفكره وموقفه وحالته الشعورية.

وكان لمفهوم لويس عن حسيّة الصورة أثر في نقادنا القائلين بحرفية المحاكاة ممن بحثوا عن أواصر وصال دائمة بين الرسم والشعر بمعناه التقليدي المخالف لصورة الرسام الحديثة[52].

وأدرك قسم آخر أن هذه العلاقة قد غدت واهية فما عادت تعبّر عن طبيعة الشعر الحديث وخصوصيته فقد ازدهرت علائق جديدة تعيد خلق الموجودات الحسيّة وتربطها بالإحساس[53].

---

(51) رتشاردز، ص 172.

(52) ينظر: فهمي، ص 207، وعفيفي، ص 139 وما بعدها ومبارك، ص 62 والشايب ص 242 والسيد، ص 164 وما بعدها.

(53) ينظر: أبو ديب، ص 45 وما بعدها واسماعيل، الشعر العربي المعاصر ص 128 وما بعدها، وناصف، =

واتفق نقادنا في أهمية الطابع الحسي للصورة بافتراض أولي قائم على أن: «العبارة الحسيّة أغنى بقوة رمزها، وما قد يرقد تحتها من احتمالات أو ما تستدعي من احساسات وخواطر من العبارة المجردة التي لا تملك عادة غير محمولها المحدد»[54] وأن الطابع الحسّي عنصر أساس ولكنه ليس الهدف والغاية فهو وسيلة في إثارة المخيلة ومحاورتها وتحفيزها على رسم صور ذهنية ذات خصائص حسيّة متنوعة، إذا كان هذا التقديم قائماً على الجهد الجمالي المتميز بعيداً عن تكديس المحسوسات دونما تحديد لهويتها الفنية.

ويبدو لي أن نقادنا المعاصرين قد أدركوا اكتساب هذا العنصر الحيوي قيمة خاصة اضفاها عليه العصر، فقد أشاع العلم الحديث وما إليه فقدان إحساس الناس بكثير من القيمة الجمالية للموجودات الحسيّة وتعطيل اللغة الحسيّة واستبدالها بلغة ذهنية تخاطب العقول ولا تخلد إلى الإحساسات مما وضع الشاعر المعاصر في محك صعب فما عاد الوصول إلى الأداء الحسي يتمثل في استخدام الكلمات الحسيّة: «فكثير من هذه الكلمات قد صار بارداً حائل اللون خلال الاستعمال الروتيني وإنما يثير الشاعر فينا الدهشة بمعرفة جديدة عن طريق الارتباط غير المتوقع الذي يخطف الأبصار، ومعروف أن هذا الارتباط غير المتوقع لا يمكن انتقاده في الشعر بل ربما هو المطلوب المحبوب فيه، رغم أن الحقيقة الواقعة لا تقبله. ذلك أن هذا الارتباط يكون دائماً شيئاً جديداً يحمل الإثارة. وفي هذا تتفق الصورة الشعرية مع صورة الرسام الحديث في إعطاء القيمة التعبيرية للعلاقات بين المفردات لا إلى هذه المفردات»[55]، وأدركوا طبيعة المجهود العنيف الذي على الشاعر بذله لتفسير وضبط المشهد المعاصر بكل ما فيه من تنافر واضطراب لتكاثف معطيات الحس العصرية بزيادة الاكتشافات[56].

وإذا ما أردنا تحليل علائق الإدراك الحسي التقليدية وجدناها تنتظم في علاقتين أحداهما: واقعية مادية تعبّر عن الوجود المادي لصور المحسوسات في الواقع وارتساماتها في المخيلة، والأخرى: ذهنية عقلية تعبّر عن المعاني المتصورة لحدود العلائق بين المحسوسات.

ومن الطبيعي أن تتغير علائق الإدراك الحسي المعاصرة لتغيّر طبيعة الإدراك ذاتها فأصبحت العلائق منبثقة من بنية الصورة الشعورية فهي لا تجد في الواقع الطبيعي الصورة المقابلة المطابقة لها لأنها تتغلغل في صميم الأشياء وتنفذ إليها وتدرك حقائقها الجوهرية ولا تقنع بصورها الخارجية، ولذا نجد المادي الحسّي والفكري الوهمي أو الخيالي يتعانقان عناقاً ملحاً فيها، ومن أجل هذا ينبغي في محاولتنا تذوق مثل هذه الصورة الشعرية ألا نحكّم

= الصورة الأدبية، ص 56 وما بعدها وياغي، ص 9 وما بعدها.

(54) مندور، في الميزان الجديد، ص 124 وما بعدها، وينظر: اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 132.

(55) اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 128.

(56) ينظر: عصفور، مجلة المجلة، ص 90.

فيها النظر العقلي لأنه سيرفضها منذ اللحظة الأولى ويحول دون إدراك خصائصها الفنية الحقيقية وأن السبيل إلى تذوقها يتطلب فهماً عميقاً للرؤية الفنية المركّبة عند الشاعر التي تنأى عن عملية الإدراك الحسّي البسيطة التي يشترك فيها الشاعر مع غيره من الناس(57).

ويبدو لي أن هذا كله أدّى إلى أن تحمل الصورة قيمة فنية متجددة غير ثابتة أو أزلية فهي لا تقتصر في حيويتها على التركيبات الحسيّة المرتبطة شكلياً بمشاعر المبدع واحساساته، على ما يبدو للنظرة العجلى، فلو كانت كذلك لتحولت الصورة إلى تراكمات حسيّة مثيرة لدهشة وقتية سرعان ما تنطفىء ولتغلغل الجمود والتكرار فيها لأنّ المحسوسات قيمة مادية محدودة أو متناهية ولذا لا تتبلور القيمة الفنية للتقديم الحسّي في الصورة إلاّ بإدراك الشاعر للحركة الداخلية التي تمور في المحسوسات وتمنحها نغماً جديداً متحداً بمشاعره وتجربته الذاتية المنفردة فهو لا يقنع بقشور المحسوسات وعلائق التشبيه الشكلية فإن الولع بتجميع وجوه الشبه بين المحسوسات ولع آلي ذهني مطلق لا علاقة له بالإبداع حتى ولو تطلب وعياً خاصاً بطبيعة الأشياء ولعل السبيل إلى الإبداع الفني يستند إلى (التفكير الحسّي) والمعطيات غير المتوقعة التي لا تعتمد على الرؤية البصرية للمحسوسات: «فإنه ينبغي التفريق بين التفكير الحسّي والرؤية البصرية للشيء. صحيح أن الرؤية ضرب من الحس، وصحيح أن الصورة المرئية تتمثل للعيان، لكن التفكير الحسّي أكثر إيغالاً في صميم الأشياء من مجرد الوقوف عند سطوحها وأشكالها المرئية»(58). فالرؤية البصرية إدراك خارجي عام والتفكير الحسّي إدراك داخلي خاص يعتمد عليه الشاعر في التشكيل الفني لصور المحسوسات.

ويعد التراسل الحسّي وسيلة فنية متميزة من وسائل التقديم الحسّي للمعنى في الصورة الحديثة إذا ما استند إلى المبدأ الرمزي الشامل الذي يرى الوجود: «وحدة تتنوع مظاهرها وأشكالها، والخيال هو الذي يكشف ما بين هذه المظاهر من علاقات خفية ويستنبط منها دلالتها على تلك الوحدة المثالية»(59)، ولذا يستطيع الشاعر استعارة ما تؤديه إحدى الحواس وخلعها على حاسة أخرى طبقاً للوقع الذاتي للمدركات على نفسه الذي يستند إلى الرؤية العميقة الشاملة التي توحّد بين الموجودات وتنفذ إلى خصائصها الداخلية التي ينهار فيها: «ما بين المدركات من حواجز طبيعية»(60) وتتآزر عناصرها الصورية تآزراً ايحائياً ضمن وحدة نفسية: «تهتم بإثارة التجربة العاطفية أكثر من اهتمامها بتدرّج العناصر الصورية تدرجاً برهانياً... بحيث تخلق في وجدان المتلقي مناخاً شعورياً واحداً»(61).

(57) ينظر: اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 163 وما بعدها وناصف الصورة الأدبية، ص 56 وما بعدها وياغي، ص 8 والرباعي، ص 29.

(58) اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 155.

(59) فتوح، ص 337.

(60) المصدر نفسه، ص 333 وما بعدها.

(61) المصدر نفسه، ص 343.

وحاول فتوح أحمد تلمس خيوط الربط أو الإلتقاء بين فكرة المذهب الرمزي الجوهرية وما تمثل منها في شعرنا المعاصر، فرأى أن أغلب من تأثر بمبدأ الرمزيين الشامل هذا كان تأثره جزئياً وقد تفاوت الشعراء في افادتهم من التراسل الحسّي عند الرمزيين ولم يستندوا إلى فهم عميق لفكرته الحقيقية فهو، عند الذين حاولوا الإفادة منه في تركيب الصورة الشعرية، وأكثرهم من جماعة أبولو: «طريقة ثانوية في الأداء قد ترد في صورة وتغيب عن صور عدة، جزئية يضيف فيها الشاعر موضوع حاسة إلى موضوع حاسة أخرى اضافة مباشرة لا تنم عن تعقيد الرؤيا الشعرية أو شمولها»[62].

ويبدو لي أن هذا الفهم الجزئي والسطحي لفكرة المذهب الرمزي يعبّر عن مرحلة أولية في التأثر تؤخذ الأمور فيها على نحو سريع وشكلي، وأن النضج والتأمل العميقين لطبيعة التفكير الحسّي الحقيقية قد انتهت إليهما الصورة عند عدد من شعرائنا المعاصرين المتميزين في مراحل لاحقة[63].

ولنا أن نناقش أثر كف البصر في الطابع الحسّي للصورة فقد اهتم قسم من دراسات صور الشعراء بهذا الجانب وحاول أصحاب هذه الدراسات نفي الفكرة التي تقصر قدرة الشاعر الفنية على التقديم الحسّي للمعنى في الصورة على حاسة البصر لأن الصورة الشعرية نتاج الحواس والملكات جميعاً[64].

وبدأت هذه الدراسات تنطلق من بعض الأسس النظرية التي تستطيع من خلالها دراسة الصورة عند الشعراء المكفوفين وتدور هذه الأسس في محورين: الأول يرى أنه لا تمايز بين الحواس في التصوّر وأن القيمة الفنية للصورة التي ترتبط بحاسة البصر لا يتحتم أن تكون أعلى من تلك التي تأتي عن طريق حاسة الذوق أو السمع وما إليهما، والثاني يضيف تبريراً آخر يرى أن الصور البصرية ليست معدومة وجدانياً لدى المكفوف بفضل الحياة الاجتماعية، وأنه لا علاقة بين كف البصر وقدرة الكفيف على تكوين صور ذاتية عن الأشياء فهو لا يعاني فراغاً في محصوله الذهني فللمخيلة عنده دور كبير في رفد الذهن وتزويده بما احتوته من الصور الحسّية المختلفة وله أن يستخرج الانطباعات والمفاهيم المتولدة من مجموع إدراك تلك الحواس، وأكدت تلك الدراسات طبيعة إدراك الصور (النسبية) عند المتلقين تغليبهم لحاسة على أخرى في العمل الفني مما يؤدي إلى صعوبة في تصنيف الحواس في العمل الفني تصنيفاً دقيقاً[65].

ويبدو لي أن هذه الآراء عجزت عن الوصول أو الإحاطة بأثر كف البصر في الصورة

(62) المصدر نفسه، ص 322 وما بعدها وينظر ما تمثل به في هذا المجال: ص 332-334.

(63) ينظر: اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 158-168 في أمثلة تطبيقية لهذه الصور.

(64) من أمثلة هذه الدراسات: عبد الفتاح صالح نافع، الصورة في شعر بشار ورسمية السقطي، أثر كف البصر على الصورة عند المعري، بغداد 1966.

(65) ينظر: نافع، ص 133,100 والسقطي، ص 39.

الفنية عند المكفوف وطبيعتها الخاصة وهي لم تسع إلى دراسة هذا الجانب بقدر ما سعت إلى البحث عن ملامح الشبه بين صور الشاعر الكفيف وصور غيره من المبصرين وجعلت التقليد وسيلة من وسائل التعويض عن فقد البصر لدى الشاعر فهو يشتق من الصور الناجزة السابقة صوره الخاصة، وبدا اهتمامها بالظواهر النفسية التي أدّى إليها كف البصر أكبر من الظواهر الفنية والأسلوبية في صور الشعراء [66].

ويمكن تحديد أساليب التقديم الحسّي للمعنى في الصورة بالوسائل البنائية للصورة المفردة ذاتها وأبرزها: بناء الصورة المفردة عن طريق تبادل المدركات أو صفات الماديات للمعنويات أو صفات المعنويات للماديات بالتجسيد أو التشخيص أو التجريد وبناء الصورة عن طريق تبادل الحواس أو تبادل المحسوسات البصرية والسمعية والشميّة وغيرها صفاتها وبناء الصورة عن طريق التشبيه والوصف المباشر، ويمكن للشاعر أن يستغل أكثر من أسلوب واحد في تشكيل الصورة الواحدة[67].

وتعددت وسائل التقديم الحسّي للمعنى وعناصره واتخذت علائق مختلفة لا يمكن الإلمام بها ضمن تصور كلي ما لم نقف عند الأنواع والعناصر البلاغية التي تمثل جانباً مهماً من جوانب التشكيل الفني للصورة الشعرية وتحديد طبيعتها التي حاولت النظرة النقدية المعاصرة الكشف عن قيمتها الفنية ودورها التصويري بين الغاية والوسيلة بوصفها السبيل الذي يجمع به الشاعر بين التعبير عن انفعالاته ومشاعره وإدراك الشبه الحقيقي لها في مظاهر العالم الخارجي، وتشكيل علائق التماثل المتفرّدة في صور شعرية.

ودارت جهود نقادنا المعاصرين في مدارين للإبانة عن هذه القيمة، يتضح الأول في المقارنة بين طبيعة النظرة البلاغية القديمة للعناصر أو الأنواع البلاغية والنظرة المعاصرة لها ويكشف الثاني عن دو هذه الأنواع من اضفاء القيمة الفنية على الصورة وإيضاح تأثيرها الحقيقي فيها ولذا حاول نقادنا الإجابة عن الأسئلة المختلفة التي تثار باستمرار في هذا المجال بالجمع بين هذين المدارين.

وعانت البلاغة التقليدية من حالة التعددية في الضروب والأنواع عند العرب خاصةً والغربيين عامةً ويبدو أن هذا يشكل أو يفصح عن منحى صارم في التفكير والتذوق يسعى إلى ضبط أنماط التعبيرات الفنية المختلفة في أنساق محددة واختلف الدارسون الغربيون القدماء في تحديد أنواعها حتى: «وصلت عند بعضهم إلى مائتين وعشرين نوعاً ولوناً في حين ردّها آخرون إلى سبعة أصول، كما تعددت أنماط الصورة لدى الدارسين المحدثين»[68].

---

(66) ينظر: فهرسا كتابي نافع والسقطي للإحاطة بالموضوعات التي عنيت بها.

(67) ينظر: أبو اصبع، ص 44، وما بعدها.

(68) اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص 52.

وتعد هذه الفروق بين الأشكال البلاغية وضروبها عملاً أقرب إلى التصنيف والتجريد منه إلى التحليل ما لم تدرس من داخل النص وتخضع لتفرده وإلاّ فهي مسارب ضيقة غير قادرة على إحتواء إبداع الشاعر المتجدد الرافض للقيم الفنية المنتهية النافذة، ولعل التطرف في تطبيقها يكمن أيضاً وراء: «الرؤية السلّمية لها وتصنيفها إلى الأعلى والأسفل، أو الأرفع والأحط»[69].

ورأى اليافي أن القضايا الخاصة بالمجاز أو بالأشكال البلاغية التقليدية عند العرب تنحصر في أربع مشكلات تتضح بها طبيعة الفكر البلاغي الذي يميل إلى التعقيد والمنطقة وهذه المشكلات هي مشكلة المشابهة والبناء المنطقي والرؤية الاثنينية ومشكلة الجمود[70].

وتتلخص قضية المشابهة في أن أي شكل من الأشكال البلاغية المألوفة ولا سيما التشبيه والاستعارة وهما أهم لونين من ألوان البيان، يتضمن: «علاقة بين مركبين تقوم غالباً على أساس التشابه وبجامعه، وإذا كان هذا الأساس أو الجامع أوضح ما يكون في شكل التشبيه فإنه في الاستعارة، كما أريد لها، لا يبعد عنه بل يعود إليه. . . ولعل مدرسة التشبيه العباسية، مدرسة ابن المعتز. . والصنوبري. . وكشاجم هي أفضل من يطبق وجهات النظر هذه، ويبلغ بها الذروة، ويحقق في الوقت نفسه ذوق العصر والنقاد وإذا رجعنا إلى أعمال هؤلاء أو أشعارهم. . . فإننا واجدون ثلاثة محاور يدور خلالها سحرهم البياني، وهي الجامع في كل، ومفهوم العكس والوضوح، وكلها محاور ترتد إلى عنصر المشابهة الذي نستطيع أن نردّه. . . ونربطه بنظرية المحاكاة بالدلالة غير الأرسطية كما فهمها العرب»[71].

ويبدو لي أن الحرص على علاقة الشبه الخارجية أو الموضوعية بين شيئين، وتقصي حدودها في الاستعارة ضرب من التطرف، والعجز عن الغاء الفكر المنطقي في الصلات الفنية، وإذا افترضنا أن في الاستعارة ظلاً من المقارنة فلعل حيويتها تتجلى في أنها مقارنة ذاتية تجنح إلى اللامنطق وتفر من المعقول، ولا يعني هذا أن العلائق البلاغية في الصورة الفنية تدور في تهويم لا يحيط به فكر أو إدراك وإنما هي التحام واتحاد وتفاعل بين الإحساس والفكر في رؤية كلية غير قائمة على التقرير والتعبير المباشر بقوالب تشبيهية جاهزة، نضيف إلى ذلك: «إن عنصر المشابهة في الاستعارة لا يقل بأية حال من الأحوال عن عنصر المغايرة فيها، وكلا العنصرين في وحدتهما واندماجهما يشكل المركّب الثالث أو

(69) المصدر نفس، ص 52.

(70) ينظر: المصدر نفسه، ص 53.

(71) اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص 53 وما بعدها ومن الصعب أن نجمع بين هؤلاء الشعراء الثلاثة ونطلق عليهم مصطلح مدرسة. وينظر في بعض ما قاله نقادنا القدامى في التشبيه وحدوده: الأمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة 1944، 234/1 والمرزباني، الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، القاهرة 1343 هـ، ص 243 والمرزوقي، شرح ديوان الحماسة، نشره أحمد أمين وعبد السلام هارون، ط 1، القاهرة 9/1,1951.

الناتج النهائي للعملية الفنية»[72]، واستطاع ريتشاردز الكشف عن قيمة الاستعارة الحقيقية في الصورة الشعرية فيه: «الوسيلة العظمى التي يجمع الذهن بواسطتها في الشعر أشياء مختلفة لم توجد بينها علاقة من قبل وذلك لأجل التأثير في المواقف والدوافع، وينجم هذا التأثير عن جمع هذه الأشياء وعن العلاقات التي ينشئها الذهن بينها، وإذا فحصنا أثر الاستعارة جيداً وجدنا أن هذا الأثر لا ينشأ عن العلاقات المنطقية المتضمنة إلّا في حالات قليلة جداً، إن الاستعارة هي وسيلة شبه خفيّة يدخل بواسطتها في نسيج التجربة عدد كبير من العناصر المتنوعة»[73] فأكّد بذلك أن الاستعارة تنشأ من إدراك داخلي عند المبدع، قادر على إقامة علائق ودلالات جديدة بين الموجودات الخارجية تعتمد على الاتحاد والامتزاج لا على المقارنة والتمييز وتسعى إلى خلق الصورة الفنية المتميّزة المعبّرة عن رؤية المبدع المتفرّدة في ربط الوجود بالإحساس: «فالصورة تستكشف شيئاً بمساعدة شيء آخر. فالمهم فيها هو ذلك الاستكشاف ذاته، أي معرفة غير المعروف لا المزيد من معرفة المعروف، ولهذا لا يكون التشابه بين اليشئين تشابهاً منطقياً»[74]،

وترتبط مشكلات البلاغة التقليدية الأخرى بمسألة المشابهة المنطقية، ويبدو لي أنها بمثابة مسوغات لها، فمشكلة الرؤية الثنائية: «ترجع العلاقة إلى مركّبيها، فتقابلَ أحدهما بالآخر، أو تجعله يقوم بدوره أمامه، ينطبق هذا على الدراسات التقليدية كما ينطبق على العديد من الدراسات المعاصرة»[75].

ولعل قصور هذه الرؤية يظهر في نهجها التجزيئي للأشكال البلاغية واغفال أهمية النظرة الموحّدة إلى الصورة البلاغية التي تأبى أن تكون حصيلة جمع عناصرها فإن مركبي الصورة لا يحملان قيمة فنية في ذاتيهما وإنما تعود القيمة إلى العلائق الحدسية المتفردة الرابطة بينهما وطرائق صياغتها وتشكيلها.

والمشكلة الأخرى المرتبطة بعلاقة المشابهة هي البناء المنطقي فقد كانت البلاغة التقليدية تدرك الصورة إدراكاً خارجياً قائماً على العقل والمنطق لا على الحدس والشعور، فالعلائق التي تربط بين المركبات علائق حسيّة موضوعية يسهل تصنيفها وتبويبها على الناقد والبلاغي نتيجة لكون الحس غاية عند الشاعر يستند إلى فهم غير صائب لفكرة المحاكاة فهو

---

(72) اليافي، مقدمة لدراسات الصورة الفنية، ص 54.

(73) ريتشاردز. ص 310.

(74) اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 134.

(75) اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص 57 وقد عرض المؤلف أمثلة لتقسيمات العلاقة بين مركّبي الاستعارة في الدراسات البلاغية التقليدية فوجدها على قسمين: قسم يقوم على مقولة (الجنس ـ النوع) والعكس وقسم يقوم على مقولة (الحياة ـ الجماد) والعكس والعلائق القائمة التي تتضمنها هاتان المقولتان وأمثلة لتقسيمات العلاقة بين مركّبي الاستعارة في الدراسات الغربية الحديثة بين الحس والتجريد، تنظر الصفحة نفسها وما بعدها.

حين ينشيء ابنيته الفنية: «يولّدها توليداً منطقياً، ويدرك العلاقة بينها إدراكاً عقلياً، ويقيم الصلات بعضها مع بعض بطريقة خارجية موضوعية دون أن يربطها بشعوره»[76]، وبسبب من هذا كثرت الأشكال والأنماط البيانية القائمة على الدلالات المستعارة من علم المنطق حتى بلغت ذروتها في عصر السكاكي[77].

ونتيجة لهذا نأى نقدنا المعاصر عن الرؤية العلمية المنطقية في تحليل الصورة البلاغية[78] لأنها لا تنسجم وطبيعتها المعاصرة القائمة في علائقها على الحدس والاستكشاف وإثارة الدهشة، فهي تستند إلى قاعدة انفعالية عريضة تربط بين عالمي الإدراك الخارجي والداخلي وتتميز هذه القاعدة بقيمة فنية متغيّرة وحيوية متوثبة رافضة لمحاولات التقنين والتقعيد المجرّدة، ولذا نتفق واليافي على أن «العلاقات بين المركبات في الأشكال البلاغية ليست علاقات منطقية تقوم على الضرورة وإنما هي علاقات حدسية أو شعورية تقوم على الاحتمال وعلى الإسقاط الروحي، إنها علاقات لا تقوم على المشابهة أي لا تحمل انعكاسات مقيّدة، وإنما هي علاقات تقوم على الحدس، ولذلك فهي انعكاسات حرّة لا يقيدها سوى منطق الفن وحده»[79].

ولا يعني هذا أن المشكلة قد حسمت على نحو مطلق في الصورة البلاغية المعاصرة، فالتفاوت في قدرات الشعراء الفنية وأساليبهم أولاً واختلاف الذائقة النقدية عند النقاد وما يرتبط بها من مناهج تحليلية ثانياً أدّيا إلى الحد من التماس ضروب جديدة من التعبيرات والأشكال البلاغية الملائمة لنظرية التعبير الجديدة التي حلّت محل نظرية المحاكاة[80].

وإذا كانت نظرية المحاكاة بمعناها الحرفي قد أدت إلى خلق مشكلة الجمود في التفكير

---

(76) اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص 61 وينظر: عصفور، الصورة الفنية في التراث، ص 248 وما بعدها وناصف، الصورة الأدبية، ص 52 وما بعدها وعصام مقصبجي، نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، ط 1 القاهرة 1980، ص 114.

(77) ينظر: حفني محمد شرف، الصور البيانية، ص 41 والصور البديعية بين النظرة والتطبيق، ط 1، القاهرة 1966، ص 73 وأحمد مطلوب، مصطلحات بلاغية، ط 1بغداد 1972، ص 73.

(78) وأدت النظرة إلى العناية بالتفريعات الجزئية السطحية من دون النفاذ إلى قيمة التعبير الحقيقية، الفنية ـ النفسية، وأدى هذا إلى جمود الدراسات البلاغية وتحجرها، ينظر للتفصيل: مندور، النقد المنهجي عند العرب، القاهرة د. ت، ص 322 وما بعدها وشوقي ضيف، البلاغة تطور وتاريخ، القاهرة 1965، ص 272 وما بعدها.

(79) اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص 63 وما بعدها وينظر عصفور، الصورة الفنية في التراث، ص 250 وما بعدها وعبد الجبار البصري، القمح والعوسج، بغداد 1967 ص 55 وما بعدها وناصف، الصورة الأدبية، ص 133 وما بعدها.

(80) اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص 64 وحين شاع الموقف الرومانسي أحلّ كلمة تعبير محل كلمة محاكاة وعدّ الصورة التي تتكون من الكلمات صورة تعبيرية وليست صورة مشابهة وتطور الموقف فيما بعد على نحو أكثر شمولاً، ينظر: المصدر نفسه، ص 110 وما بعدها.

البلاغي المنطقي فإن نظرية التعبير قد أفضت إلى تعميق حدة الصراع بين القديم والجديد فعكست بذلك الطبيعة الحقيقية للفن والحياة القائمة على التطور والتغيّر المستمرين فما عادت علاقة المشابهة بقادرة على استيعاب: «الأنماط الفنية الكثيرة التي جدت بجدة الفن وتطورت بتطور الحياة»[81] فقد استجدت علائق جديدة مع نشأة الشعر الحديث لا تستطيع علاقة المشابهة التقليدية بأسها المنطقي الجامد أن تفسرها واستخدم الشاعر عناصر جديدة في تشكيل صوره والتعبير عن انفعاله أبرزها الرمز والأسطورة وما يرتبط بهما من الأشكال المتجاوبة والمتراسلة الخاضعة لانفعال الشاعر وسماته التعبيرية الخاصة. ولذا تتميز هذه العلائق بالتجدد والتبدل المستمرين، فالانفعال متغير ومتبدل باختلاف العصور وتباين التيارات الأدبية وما تميل إليه من حساسية وقيم فنية وشعورية خاصة[82].

وقد أنهى مصطلح الصورة الفنية مشكلة المصطلحات البلاغية المعروفة وقيمها التقليدية فما عادت الأنماط والأشكال البلاغية هدفاً وغايةً ما لم تدع إليها حاجة تعبيرية ونفسية عند الشاعر وما لم ترتبط على نحو جوهري بالصورة أولاً وبالقصيدة ثانياً لتوحي بقيمة فنية يسهل إدراكها لا لتكون ضرباً من الحذق الشعريّ والمهارة الشكلية.

إن الوضوح والتزيين كانا هدفين اساسيين يكمنان وراء استخدام الشاعر التقليدي، قديماً وحديثاً، للأنواع والأشكال البلاغية، ويبدو أن ميل الشعراء والنقاد إلى الوضوح كان ناشئاً من: «جعل الشعر تعبيراً أدبياً عن معنى عقلي ظاهر، لا عن شعور نفسي باطن، ومن شأن العقل أن يعمد إلى العلاقات بين الأشياء عندما يحاكيها فيوضحها، أما الشعور فلا سبيل إلى محاكاته على نحو واضح ومرئي، لأنه معقّد أحياناً، وغامض غالباً، والعرب إنما أرادت بـ (البيان) أصلاً ما يستبين به المعنى»[83]. وهذا ما يفسر ميلهم وتعاطفهم الكبيرين مع التشبيه، لا الاستعارة، فإن: «الالتواء بالاستعارة لتعود إلى التشبيه هو ما يناسب الإدراك المسطّح للأشياء، ويناسب التعلق بالواقع الحسّي من جانب آخر، والعجز عن التوحد بأشياء الطبيعة، فكأن السامع يريد دائماً أن يسمع تقريباً أو توضيحاً للأشياء الغائبة أو المعاني المجردة، بوضعها في علاقة مشابهة بأشياء معلومة لتصير معلومة أيضاً»[84].

وترتبط فكرة التزيين والتحسين بنظام (الصورة المنمقة) وهي تختصر جزءاً من فهم النقد العربي القديم لمسألة المعنى الذي اتخذ صورتين: العارية: وتمثل الصورة المعنوية المنطقية وهي مستقرة معلومة والصورة المنمقة: وتمثل الإضافات التزيينية التي ينمق بها

(81) المصدر نفسه، ص 65.

(82) ينظر مثلاً: اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص 66 واطيمش، دير الملاك، ص 243 وما بعدها وأدونيس، زمن الشعر، ص 154 وما بعدها، ومنير العكش، اسئلة الشعر، ط 1، بيروت 1979، ص 50 وما بعدها.

(83) قصبجي، ص 114، وينظر: عصفور، الصورة الفنية في التراث، ص 240 وما بعدها.

(84) محمد حسن ص 147.

الشاعر الأصل الثابت بقصد الإمتاع أو الإيضاح[85].

ونتيجة لهذا لم يحظ المجاز العقلي باهتمام كبير من النقاد والبلاغيين القدامى لما يحدثه من تغيّر في علائق الإسناد المعنوية فيخرجها عن إلفتها المنطقية فقدموا المجاز اللغوي، القائم على علاقة المشابهة، في الشكل البلاغي التقليدي واهتموا به اهتماماً كبيراً[86].

ويبدو لي أن فكرتي التوضيح والتزيين ظلتا مرتبطتين بالمجاز عامة ومتلازمتين معه عند القائلين بالدلالة الحرفية لمصطلح الصورة من نقادنا المعاصرين.

وحين ارتبط المجاز بنظرية التعبير واستند إلى الأسس النفسية في عصرنا الحديث أصبح بنوعيه اللغوي والعقلي بنية متحدة بالمعنى تظهره وتجسّمه وتجسّده وما عاد عنصراً مضافاً أو مساعداً أو تبيينياً وانتفى التصوّر القديم الذي يرى أن الشاعر: «لا يعدل عن الحقيقة إلى المجاز إلّا إذا ضاقت به الحقيقة. . ولا يلجأ إليه إلّا لثلاثة معان هي الإتساع والتوكيد والتشبيه»[87]، لما يفضي إليه، أي التصور القديم، من إنكار للقيمة التصويرية الذاتية للمجاز فأصبح غاية تعبيرية تصويرية لا وسيلة تفسيرية أو تزيينية وبرزت الدلالتان الذهنية والنفسية في الاستخدام المجازي ولذا كان الإتجاه الفني الواضح في استخدام المجاز ينزع نزوعاً رمزياً ينأى عن التقرير والمباشرة إلى الإيحاء أو الإيماء الفني.

وقد يؤدي البعد عن المدرك الواضح في الاستخدام المجازي إلى نتيجة سلبية تماماً إذا ما افتقر إلى الموهبة الشعرية المتميّزة في نسج العلائق الفنية أو أخفق في إقناعنا بالحاجة النفسية والفنية إلى تشكيل الصورة المجازية وجعلها متحدة بالمعنىّ وحرص نقدنا المعاصر على أن تكون هذه الصورة: «فاعلة في القصيدة» [88] بعيدة «عن المغالاة في الاتكاء على الجانب الميتافيزيقي أو الغيبي لها»[89]، لأن النجاح في استخدام المجاز لا يتأتى: «من غلوه أو إسرافه»[90] وإلّا لعاد إلى ما ابتعد عنه من المبررات غير الفنية وإن اتخذ سبيلاً آخر لعرض البراعة يعتمد على المبالغة في إغراق الصور بالغموض والضبابية أو تقطيع الخيوط الرابطة بين الشاعر والمتلقي، وفي هذه الحالة لا يقدّم الشاعر شيئاً سوى أنه استعاض عن

---

(85) ينظر: ناصف، نظرية المعنى، ص 52 وما بعدها.

(86) ينظر: ناصف: الصورة الأدبية، ص 46 وما بعدها وعصفور، الصورة الفنية في التراث، ص 246 وما بعدها، وحمادي صمود، التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس، تونس 1981، ص 325 وينظر مبحث (الإجراء) فيه: ص 531-594 ورجاء عيد، فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، الاسكندرية د.ت، ص 111 وما بعدها.

(87) محمد حسن، ص 172.

(88) اطيمش، دير الملاك، ص 246.

(89) اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص 68.

(90) درو، ص 64.

التحسين والتزيين القديمين بالتغميض والتعتيم المعاصرين. ولذا ظهرت دعوات العودة إلى البلاغة التقليدية وتطويرها لأنها في الأقل تتحدث بصيغ مفهومة تنفذ إلى حس المتلقي ومخيّلته[91].

وعليه حاول نقدنا المعاصر أن يوازن بين الشعراء بقدر مدى نجاحهم في استيعاب المفهوم المعاصر للمجاز أو اخفاقهم فيه، وقد اتخذ هذا الإخفاق جانبين: الأول استمرار المعنى التقليدي لعلائق المجاز القائمة على المطابقة والمشابهة الحرفية من دون ربطها بالمشاعر والإحساسات الذاتية للشاعر، ونقيضه المتمثل في التجريد تارة أو إنشاء الدلالات الذهنية المتطرفة في ذاتيتها تارة أخرى.

وحاول نقدنا المعاصر أن يمنح التعبير الحقيقي قيمة فنية أيضاً فإذا كان كل مجاز صورة فليست كل صورة مجازاً فالحقيقة تشاطر المجاز دوره في التعبير الفني أو التصوير وأن القدرة على الإيحاء لا يختص بها المجاز وحده ولذا عدت الصورة المجازية نمطاً من أنماط الصورة الفنية لا نمطها الوحيد.

وحاولت الدراسات البلاغية والأسلوبية الجدّيدة بث الحياة ثانية في التشبيه بعد أن ساد الاعتقاد طويلاً بأفضلية الاستعارة عليه فإن الأسلوبيين لم يضعوا الحواجز السلّمية بين الأنواع والأشكال البلاغية وجعلوا الأساس في استخدامها قائماً على الحدس الداخلي ورأوا من: «الخطأ المنهجي الفادح أن نقيم الحواجز العازلة بين هاتين الطريقتين، سواء أبقيت خفية أم عبّر عنها بطريقة بيّنة، إذ هي تنبع دائماً من الحدس الداخلي ذاته. فالتماثل ذاته يعبّر عنه غالباً، في النص الواحد، بالتشبيه تارة وبالإستعارة طوراً»[92].

وعلى الرغم من هذا يبدو لي أن الصورة الحديثة تميل إلى إلغاء الحواجز الثابتة في التشكيل الفني وعليه فهي ترى في الركائز التشبيهية ضرباً منها لا يحقق طبيعتها الكلية الحسيّة التي تنزع إلى تحصيل علائقها في النفس على نحو كلي دون تقطيع تشبيهي تقليدي وتسعى إلى أن تصلنا: «دفعة واحدة بطريقة لقانية خاطفة»[93].

وطبقاً لذلك حاول الشاعر المعاصر سحبنا إلى ما وراء النسيج اللغوي، بدلالاته الخارجية المباشرة الحسيّة أو غير الحسيّة، لمشاطرته الإحساس بالوعي الرمزي الذي تفتق في صوره الفنية وما عادت النظرة النقدية المعاصرة للصورة تقف: «عند حدود الصورة البلاغية في التشبيه والمجاز»[94] وعدت هذا التصوّر تقليدياً وبرزت الدلالة الرمزية واحدة من أهم دلالات الصورة الفنية المعاصرة.

(91) ينظر: شرف، الصور البيانية، ص 211.

(92) شريم، دليل الدراسات الأسلوبية، ص 74.

(93) اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 133.

(94) البطل، ص 15.

ويبدو لي أن من أسباب تميّز هذه الدلالة وأهميتها في الصورة الفنية المعاصرة ارتباط الصورة بنظرية التعبير الفنية والغاء مفهوم المحاكاة بمعناه السلبي ومجاوزة تمثيل الطبيعة الحسيّة إلى خلق المعادلات النفسية لها وإعادة تشكيل الموجودات بربطها بذات الشاعر ضمن وحدة نفسية ـ حسيّة تقوّض الحواجز الشيئية بين المدركات وعلائقها النفسية، وتخرق حاجز الرؤية الاثنينية المتمثل بالعلاقة المنطقية في التشبيه والاستعارة، فالطبيعة الرمزية رؤية موحدة تصهر الأشياء ودلالاتها في بوتقة الإحساس لتربطها بالسياق الفني ربطاً مباشراً.

وعليه فقد حققت الصورة طبيعتها المعاصرة بعنصرين من عناصرها وهما الرمز والأسطورة في محاولة شعرية لإيجاد صيغ فنية جديدة لتشكيل الصورة الفنية المتميّزة وتجسدت في الصياغة الفنية لهذين العنصرين ملامح التجربة الشعرية المعاصرة: «في خلوصها من الغنائية إلى الدرامية وفي سعيها الدائب نحو استكمال ملامحها وخصائصها البنائية»[95]، فقد عبّر الشاعر من خلالهما عن تعقّد التجربة الشعرية المعاصرة وتشابك معطياتها النفسية، وحاول عن طريقهما الإيحاء بالصراع الجدلي المستمر بين المتناقضات في الذات المعاصرة بانتقاء البدائل المختلفة التي توحد بينها في هذه الذات.

وحاول نقادنا المعاصرون التمييز بين طبيعة الاستخدام الفني الناجح للرمز والأسطورة والقناع وما إليهما والاستخدام غير الموّفق الذي يعود إلى أسباب مختلفة في مقدمتها ضعف موهبة الشاعر وسوء تشكيله لهذه العناصر وفشله في: «استغلال العلاقات أو الأبعاد القديمة»[96] لها أو فهمها على نحو مرتبك لا يصل إلى دلالتها الحقيقية، وينجم أيضاً عن الوقوع في المزلق الخطير الذي ينتظر الشاعر إذا ما تعامل مع الرمز والأسطورة على أنها: «مواقف جاهزة وتفاصيل وأحداث تعفيه من مشقة الخلق وعناء الإبتكار»[97]، وعلى الرغم من أن لكل عنصر من هذه العناصر شكله الخاص وطبيعته المتميزة فإنها تشترك في الغاية الفنية ـ التعبيرية الكامنة وراء استخدامها شعرياً، مما أدى إلى خلق التداخل وعدم التمييز بينها عند قسم من الشعراء المحدثين فقد كان السياب: «شأن كثير من دارسي شعره، لا يميز بين الأساطير والرموز والخرافات ويعتبرها مسميّات مختلفة لشيء واحد»[98]، فقد استقر في وعي الشاعر في بداءة عهده بها أن هذه الأشكال والعناصر الفنية هي وسائله في التعبير عن: «أزمة الشاعر الحديث وإعادة تقييم التجربة الإنسانية في ضوء حاضر مثقل بالمشكلات

(95) اليافي، تطور الصورة الفنية، ص 275.

(96) اسماعيل، ص 198.

(97) عبد الجبار عباس، السياب، ط 2، بغداد 1986، ص 198.

(98) عبد الجبار عباس، السياب، ط 2، ص 194 ولعل مما يفضي إلى التداخل بين هذه العناصر مفهومها غير المستقر عند الغربيين أنفسهم: «فليس ثمة مدرسة متميزة للأسطورة والرمز ولذا فإن علينا أن نقر منذ البداية أن معاني الكلمات الأساسية نفسها في مثل هذا النقد متعددة ومتباينة» جبرا إبراهيم جبرا، الأسطورة والرمز، دراسات نقدية مترجمة، ط 2، بيروت 1980، ص 5.

الحضارية. . . فهي ردة من الواقع المعاصر إلى الماضي المندثر من أجل إعادة اتصال الإنسان بينابيع البهجة والحيوية»[99]، وعليه فلم يعن بالخوض في ضروبها وأنماطها ومصادرها، وما إليها.

وهذا يعني، على ما يبدو لي، أن الرموز والأساطير والأقنعة قد جسّدت حاجة مضمونية أكثر منها شكلية في المرحلة الأولى من استخدام الشاعر الحديث لها وهذا أفضى إلى إضطراب تشكيله الفني لها أو إخفاقه في بنائها على نحو درامي يحقق أسّها الفني وخصائصها البنائية.

ونتيجة لذلك حاول نقادنا تحديد القيمة التعبيرية ـ التصويرية لهذه العناصر في الصورة الشعرية الحديثة لأن الدافع في إتكاء الشاعر عليها لبناء صورها الفنية المتميزة لا يمكن أن ينتهي عند رغبته في التعبير عن زوايا غامضة في النفس لا تقوى العناصر الأخرى على كشفها، أو هربه من واقع لا يقوى على خرقه وتغييره لأن الاقتصار على هذه الجوانب يعني استخدامها لغايات تفسيرية شارحة أو مقابلة معادلة ولا يعني أنها تشمل غاية فنية ـ تعبيرية ماسة تعكس كونها الأسلوب الأمثل لتقديم التجربة الشعورية فإن الرمز على اختلاف أنواعه: «لا يناظر أو يلخص شيئاً معلوماً لأنه إنما يحيل إلى شيء مجهول نسبياً، فليس هو مشابهة وتلخيصاً لما يرمز إليه وإنما هو أفضل صياغة ممكنة لهذا المجهول النسبي، وفي ضوء هذا التحديد يمكن القول إن الرمز يموت إذا ما وجدت طريقة أخرى تفضله في الصياغة والتعبير»[100].

وعليه حدّد نقادنا المعاصرون خصائص فنية ينبغي توافرها لتحقيق الغاية ـ الوسيلة في طبيعة الاستخدام الرمزي التصويري، على اختلاف انواعه، منها: التخلص من الدلالة الحرفية القريبة للرموز المتأتية من كثرة ورودها أو شيوعها[101] والابتعاد عن: «التبييت الخارجي للرمز الذي يفقده تنوع دلالاته الثرة وغنائها، وتجعله ضحلاً مقصوداً لذاته، يبدو وكأنه غريب عن التجربة أو مقحم عليها، أو رقعة في نسجها، وفي جميع هذه الأحوال يحس المتلقي أن ثمة هوة بين الرمز ونسقه»[102] ، والامتناع عن التكرار فإن: «تكرار الرمز على المستوى الشخصي أو العام بالدلالة نفسها يبعده عن رمزيته ويعصف بخاصته الإيحائية، ويقرّبه من الحرفية المباشرة»[103].

---

(99) عباس، السياب، ص 188، ص 90 وتنظر: ريتا عوض، أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير، ط 1، بيروت 1979، ص 7 وما بعدها.

(100) عاطف جودة نصر، الرمز الشعري عند الصوفية، بيروت 1978، ص 20.

(101) ينظر: اليافي، تطور الصورة الفنية، ص 292 وقد مثّل لذلك برمز الجدار عند أحمد عبد المعطي حجازي.

(102) المصدر نفسه.

(103) المصدر نفسه، ص 292 وما بعدها وقد اختار اليافي أمثلة لطرائق استخدام الرمز في الشعر الحر تفاوتت بين النجاح والاخفاق، تنظر: ص 293-304.

وطبقاً لذلك لم ينظر النقاد إلى هذه العناصر نظرة استثنائية تفصلها عن غيرها من عناصر الصورة ووسائل تشكيلها فإن الإبداع يكمن في طرائق الإفادة منها والتميّز في تشكيلها وبنائها وعدّها: «مادة غفلاً لا تختلف عن ألفاظ اللغة التي هي مادة جاهزة شائعة بين الناس ولكنها في القصيدة العامرة خلق جديد كأنها ما وجدت من قبل»[104].

ويبدو لي أن الاستخدام الرمزي في الصورة الفنية المعاصرة يتخذ أسلوبين: الأول يتجسد في استخدام اللغة في الشعر استخداماً رمزياً ويتم ذلك في استخدام كلمات ذات دلالة رمزية مثل: «البحر، الريح، القمر، النجم... الخ»[105] وربما كانت بعض دلالات هذه الكلمات متداولة ومعروفة بين الناس، وعليه فإن استخدام الشاعر لها لن يكون موفقاً ولا يمتلك قوة التأثير الشعري ما لم يلّم بابعاد الرمز القديمة وعلائقه وما لم يضف إليها أبعاداً جديدة متميزة من إبداعه الخاص تمنح الأشياء مغزى جديداً مرتبطاً بتجربة الشاعر الشعورية ومعاناته الذاتية وبذلك يمد الشاعر الرموز بالعلائق الحيّة المتجددة[106].

والأسلوب الآخر يتمثل في استخدام الموضوع أو الموقف أو الحادثة أو الشخصيات ذات الطابع الرمزي أو الأسطوري في الصورة الشعرية سواء أكانت هذه العناصر قديمةً متوارثةً تاريخياً أم معاصرةً ناجمةً عن اكساب بعض المواقف أو الحوادث أو الشخصيات بعداً أسطورياً: «فالنقد النموذجي لا يرجع حتماً إلى أساطير معينة فهو قد يكشف أنماطاً حضارية أساسية تتسم بالأسوطرية بحضورها المستمر في حضارة معينة... يشمل العلاقة بين الناس وينعكس أحياناً في طقوس الصبيان، وأحياناً في الاحتفالات الرمزية اللاواعية عند البالغين»[107].

وقد حاول نقادنا المعاصرون رصد الأمثلة الشعرية لهذين الاستخدامين محاولين اظهار توفيق الشاعر أو إخفاقه في التعامل مع الرمز والأسطورة تعاملاً شعرياً[108] واشترطوا توافر بعدين أساسين في استخدامهما الفني الناجح هما التجربة الشعورية الخاصة والسياق الخاص: «فالتجربة الشعورية بما لها من خصوصية في كل عمل شعري هي التي تستدعي الرمز القديم لكي تجد فيه التفريغ الكلي لما تحمل من عاطفة أو فكرة شعورية... وهي التي تضفي على اللفظة طابعاً رمزياً بأن تركّز فيها شحنتها العاطفية أو الفكرية الشعورية وذلك عندما يكون الرمز المستخدم جديداً»[109].

(104) عباس، السياب، 198.

(105) اسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 198.

(106) ينظر: المصدر نفسه، ص 198 وما بعدها.

(107) سكوت، ص 269.

(108) ينظر مثلاً: اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 206-230 واليافي، تطور الصورة الفنية، ص 293-304 و ص 310-318.

(109) اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 199.

وعلى الشاعر في استخدامه لهذين العنصرين خلق السياق الخاص الملائم لهما بغية تحقيق الأهداف الفنية من الاستعمال وبث الحيوية في صلاتهما داخل الصورة، وخلق الارتباط المتميز بين مغزى الرمز الدلالي والتجربة الشعورية من خلال هذا السياق وإن لم يتحقق ذلك تحوّل الرمز إلى جسم غريب وبنية معزولة عن السياق العام للصورة ومن ثم القصيدة ولَغَادَرَ هيئته الفنية وأصبح مماثلاً: «للرمز الرياضي أو الرمز اللغوي»[110]، لأن نجاحْ الشاعر في هذا الميدان متأتٍ من قدرته على اختيار السياق الخاص المتميّز ليوحي عن طريقه بحالته الشعورية وتفرّده الفني. فقيمة الرمز نابعة من سياقه وبغيره يفقد طاقاته الخلّاقة في الصورة الشعرية ويتراجع إلى دلالته الحرفية.

وقد قسّم اليافي الرموز قسمين طبقاً لعلاقتها بسياقها وهما الرمز الفرد الذي يعمل خارج السياق ولا ينتظم في نسق التجربة وسياقها ورمز التجربة أو الرؤية المنتظم بالسياق الخاص والنسق المتفرد[111].

ونتيجة لهذا نجد من مظاهر الحداثة في الصورة الشعرية قدرة الشاعر على خلق الرمز الخاص الذي يعبّر عن تجربته وموقفه ويرتبط بسياق قصيدته لا أن يأتي ليخدم تطلّعاً كمالياً أو معرفياً مؤقتاً.

(110) المصدر نفسه، ص 200 وينظر: اليافي، تطور الصورة الفنية، ص 292 وما بعدها.

(111) ينظر: اليافي، تطور الصورة الفنية، ص 293 وما بعدها في الأمثلة التطبيقية لهذه الرموز.

الفصل الرابع

أنماط الصورة وأساليب بنائها

ذهب النقد المعاصر مذاهب شتى في دراسة أنواع الصور الشعرية وأنماطها حتى بدا أمر هذه الأنواع والتفريعات غير متناهٍ، ليس من السهل حصره أو التماس سمة ثبات أو استقرار له.

ولعل من أسباب كثرة التقسيمات والتفريعات في دراسة أنماط الصورة طبيعتها المراوغة العصيّة على التحديد، فهي تشكيل جمالي متفرّد يصعب تعيين ماهيته أو مهمته أو عناصره أو أنماطه في تقسيمات وأبواب، ويبدو أن الصعوبة تؤدي إلى إعادة النظر في هذه التقسيمات باستمرار لقصورها (مهما بلغت حدّاً من الدقة) في ضبط ما لا ينضبط، ولعنايتها بأجزاء وعناصر معينة وإهمال غيرها، والانصراف وراء مجالات ثانوية من حيث ارتباطها بالأدب.

نضيف إلى ذلك اختلاف أذواق النقاد في الإحساس بالقيمة الفنية لهذا التشكيل وتعذّر توصيل إحساساتهم المتباينة بلغة موضوعية بحت يرتضيها الباحث والناقد والمتلقي.

ونتيجة لهذا حاول النقد المعاصر الإفادة أو الإستعانة بعلم النفس وعلم الجمال والمبادىء التي استندت إليها المذاهب الأدبية في دراستها للصورة للإستفادة من مناهجها في دراسة الإبداع الشعري.

وارتبطت دراسة أنماط الصورة عند الغربيين بالدلالات المختلفة للمصطلح وأبرزها: الذهنية والبلاغية والرمزية، وتأثرت بالمناهج التي اعتمد عليها في تطبيق دلالات المصطلح ومفهومه، وأهمها المنهج النفسي والرمزي والفني أو البلاغي، وكانت الطريقة الاحصائية غالبة على هذه المناهج في دراستها للأنماط وتصنيفها عند الغربيين[1].

وبدا التفصيل في أنماط الصورة عندهم حديثاً نسبياً مرتبطاً بالدراسات النفسية للأنماط، ولم تبدأ دراسة الأنماط هذه إلاّ مع أبحاث جالتون الواسعة في انجلترا وقبله منذ

(1) وفي تفصيلات الأنماط التطبيقية للصورة في هذه المناهج عند الغربيين ينظر: اليافي، مقدمة لدراسة الصورة، ص 69-96.

قرنين من الزمان كانت النظرة إلى طبيعة الخيال الشعري منحصرة في النمط البصري وحده[2].

وانتهى علماء النفس في دلالة المصطلح الذهنية إلى أن هناك أنماطاً مختلفة من الصور في الشعر منها: النمط البصري والسمعي والذوقي واللمسي والعضوي (المتصل بضربات القلب والنبض والتنفس والهضم) والحركي أو العضلي (المتصل بالتوتر العضلي والحركة العضلية)، وما إليها من الأنماط التي تهتم بالصور وتصنّفها من حيث هي نتيجة لعمل الذهن الإنساني في تأثره بالعمل الفني وفهمه له مما يعيننا على تحرر الذوق وشموله ويحدّد لنا قيمة نمط الخيال الذي يتميّز به الشعراء تبعاً لاختلاف قدراتهم الحسيّة وتفاوتها[3].

ولم ينته الأمر عند هذا الحدّ فقد فرّقوا الأنماط إلى أنماط أخرى فالنمط البصري مثلاً يمكن أن ينقسم طبقاً لدرجاته اللونية أو نسبة الوضوح، والنمط اللمسي يمكن أن ينقسم تبعاً لدرجات الحرارة والبرودة، فتصنّف هذه الأنماط الصورة حسب مادتها، إلى صور من عمل الحواس الخمس، وقد تشترك أكثر من حاسة واحدة في تكوين الصورة مما يسمى الصورة المتكاملة (Unified Image)[4].

واصطدمت تحليلات المنهج الذهني أو الدلالة الذهنية لمصطلح الصورة بعقبات أو معوقات منها: «نسبية الذوق عند الناقد كما هي الحال عند الشاعر فإن صورة تبدو لناقد شديدة اللمسيّة تبدو لآخر بصرية تماماً وهذا مما يكشف لنا المبالغة التي أسبغت على الصور الذهنية في تفهم الشعر وتذوقه مما يؤدي إلى عرقلة تفهمنا للصورة»[5]، هذا من جانب ومن جانب آخر لا يعدّ العنصر الحسّي الوحيد في تشكيل الصورة الشعرية فقد تكون الصورة ذهنية مجرّدة أو عقلية صرفاً فضلاً عن أن رصد العنصر الحسّي، واستعادة الذهن لصورة إحساس الشاعر، لا يطلبان لذاتيهما فهما لا يقدمان للناقد وسيلة تعينه في حبك القيمة الفنية للصورة أولاً ويعزلان الصورة عن سياقها الشعري ويجردانها من مهمتها النسقية ثانياً.

ولا يميّز التصنيف الذهني للصور بين الحقيقي والمجازي منها في حين تفعل الدلالة البلاغية وأنماطها ذلك إلاّ أنها لا تبرأ من مشكلات تتعلق بالأنواع البلاغية المختلفة وتفريعاتها وطبيعة النظرة إليها بين عصر وآخر.

ونتيجة لهذا لا تقدّم الطريقة الاحصائية للصور البلاغية بأنواعها المختلفة: الصور التشبيهية، والاستعارية، والمجازية... وغيرها قيمة تذكر ما لم تقترن هذه الصور بأسلوب

---

(2) ينظر: عصفور الصورة في التراث، ص 375.

(3) ينظر: فريدمان، ص 36 وما بعدها وعصفور: الصورة في التراث، ص 374 وما بعدها، والبطل، ص 28 وتستعين هذه الدلالة بالمنهج الاحصائي.

(4) ينظر: عصفور، الصورة في التراث، ص 374، والبطل، الصورة في الشعر العربي، ص 28.

الشاعر وطريقته المتفردة في صياغة الأنواع البلاغية وميله إلى نوع أو آخر منها، ونجاحه أو إخفاقه في اتحادها بالقصيدة، وعلاقتها الوثقى بكشف موضوعها الشعري حتى لا تتحول الصور البلاغية إلى هوى شكلي أو نوع من الولع بتجريب القدرات الذهنية أو ضرب من التقليد والمحاكاة.

وإذا ما تركنا المنهج الاحصائي في دراسة هذه الأنماط جانباً وجدنا ارتباط الصورة بالدلالة البلاغية، على اختلاف أنواعها، ارتباطاً كبيراً لطبيعة هذه الأنماط التصويرية الذاتية في النظرة البلاغية الحديثة على نحو خاص، فالاستعارة: «تصويرية بطبيعتها، لذلك فهي تخلق ما يسمى اللغة التجسيمية... وليست مغالطة زخرفية... كما كانت عند البلاغيين التقليديين وهذا تقدّم مهم في النظر إلى وظيفة المجاز في التجربة الفنية... وعلاقة الاستعارة ـ بوصفها صورة ـ بالأسطورة... ويربط هردر الاستعارة ببداية اللغة نفسها فيرى أن اللغة الأولى كانت قاموس الروح، وقد تعاونت استعاراتها ورموزها على خلق الأساطير والملاحم العجيبة... والشاعر الحديث ـ فيما يرى هردر ـ مثله في ذلك مثل الإنسان البدائي، لا يقدم المعنى مجرداً بل هو يخلق ـ كما كان البدائي يخلق ـ قصصه الخيالية وأساطيره»[6].

ولا يعني هذا أن النظرة الحديثة تقصر الصورة على النمط البلاغي فهذا مفهوم قديم تخطّته الصورة، فقد غدت الصورة الحقيقية النمط المقابل للصورة البلاغية، ولا سبيل إلى المفاضلة بين الصورتين. فالقيمة الفنية لكلّ منهما تكمن وراء قدرة الشاعر على خلق السياق الملائم لهما في القصيدة.

إن دراسة الصورة البلاغية تمهّد للدراسة المتطورة للصورة بوصفها رمزاً وتتداخل معها لاشتراكهما في الخروج عن الدلالة الوضعية للمفردات أو الحسوسات إلّا أن الدلالة الرمزية للصورة ترتبط بمهمة أنماط الصورة الفنية سواء أكانت حقيقية أم مجازية أم كانت الاثنتين معاً بكونها رموزاً تستمد فاعليتها من التداعي النفسي (السايكولوجي)، فتدرس الصورة على أنها تجسيد لرؤية رمزية وتهتم منها بالأنماط المكررة التي سميت عناقيد الصور، وتعنى بتحليل العلاقة بين أنماط صور الشاعر كلًا والأنماط المشابهة لها في الشعائر والأساطير وذلك لأن الصورة إذا تكررت مرات حتى تصبح نمطاً لدى شاعر بعينه، أو شعراء بعينهم، فإن ذكر أية واحدة منها يستدعي في الذهن بقية الصور التي تدخل في هذا النمط، وهذا ما يجعلها أشبه بالرمز[7].

---

(5) فريدمان: ص 34.

(6) البطل، الصورة في الشعر العربي، ص 24، وينظر اليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص 21 وما بعدها.

(7) ينظر: فريدمان، ص 48 وما بعدها وستانلي هايمن، النقد الأدبي ومدارسه الحديثة ترجمة: احسان عباس ومحمد يوسف نجم، بيروت 1985، 281/1 والبطل، ص 28 وما بعدها وناصف، الصورة الأدبية، ص 53 .

ونتيجة لهذا اقتضت دراسة أنماط الصور الرمزية الاستعانة بالمنهج الاحصائي وسبله: «لأنه لن يتضمن تصنيف أنواع الصور الذهنية التي يمكن أن توجد لدى شاعر بعينه فحسب، بل يتضمن تصنيف مجالات الموضوعات التي نبعت منها هذه الصور»[8]، ويعود المنهج احصائياً مرة أخرى.

ومن مساوىء المنهج الرمزي «التي تبين في التطبيق، أنه يبحث في الصورة عن الخبرة الجماعية وأصول الشعائر المتوارثة التي تكمن وراء المصادر الجماعية بأنواعها المختلفة، ولا يؤكد قيمة المستوى الذاتي للاستخدام الرمزي في الصورة الذي يعدّ الأساس في التقويم النقدي لها ويفترق بهذا عن المنهج الفني الذي يقيم توازناً بين الشكل والمضمون أو القيمة الجمالية والمحتوى الإنساني، ولذا تبقى الدعوة إلى التكامل بين المناهج في دراسة الصورة هي الأساس.

ويبدو أن الميل إلى الروح العلمي ـ التحديدي في تحليل الصور وتصنيفها إلى أنماط لا يحقق وحده نجاحاً في دراسة الصورة أو تحديد ضروبها أو الكشف عن أساليب بنائها وتشكيلها ما لم يقم على تأكيد الإحساس بخصوصية الصورة وتفردها واختلافها بين شاعر وآخر، وتوثيق صلة الصورة بالقصيدة ودراسة أنماطها على هذا الأساس، والابتعاد عن عدّها بنية معزولة عن كيانها المتكامل، أو الانشغال بابتداع تقسيمات أو التماس ضروب لها حتى ولو بلغت التناهي في الشمول والدقة، فمحاولة مثل هذه تفضي إلى إضاعة الجهد في قضايا شكلية تنظيمية بعيداً عن الانهماك في دراسة الجوهر الفني للصورة القائم على التفرد لا على الاشتراك في نمط وآخر أو صنعة وأخرى.

ولم يقتصر الغربيون في تقسيم أنماط الصورة على الأنواع المستقاة من دلالات الصورة التي ذكرناها، فقد قسموها أنماطاً كثيرة مستندين إلى أسس مختلفة تعود إلى عناصرها أو مصادرها أو خصائصها أو أشكال بنائها، واتخذت هذه الأنماط تسميات مختلفة يصعب حصرها لكثرتها وتباينها بين ناقد وآخر ودراسة وأخرى، ولعلاقتها الوثقى بالشعر الغربي وخصائصه الذاتية، ولم يكتفوا بتنصيف الصور فقد صنفوا المخيلّة إلى أنماط مرتّبة على درجات تبعاً لرفعتها أوضعتها الجمالية، ومن هذه الأنماط: الخفي والجذري المتوّسع والغزير والكثيف والعنيف والتزيني، وما يرتبط بهذه الأنماط من الصور، أي الصورة الخفيّة والجذرية وهكذا، ومجال هذه الدراسة التطبيقي هو الشعر الغربي وملامحه التصويرية[9].

وتتابعت الدراسات في أنماط الصور عند الغربيين ومنها دراسة (سكليتون) التي تميّز بين ضروب الصورة طبقاً للنظرة السلّمية إليها أيضاً، وهي تصنيفات قامت على الأشكال

---

(8) فريدمان: ص 36.

(9) ينظر: وارين ووبليك، ص 258 وما بعدها، وصاحب هذه الدراسة هو (ولز) وهي قديمة نسبياً فقد نشرت عام 1924.

البلاغية واستندت إلى اختلاف ضروبها، وحدّدت أنماطها تبعاً لمادتها بين الحس والتجريد، أو طبيعة بنائها بساطةً أو تعقيداً، ومن هذه الأنواع التي وضعها سكليتون للصورة: البسيطة، والتجريدية، والآنية، والمجرّدة، والمصاحبة، والمعقدّة وما تركب منها ـ أي الصورة المجردة ـ المصاحبة أو الصورة المعقدة المجرّدة وهكذا[10].

ولا نريد الافاضة في ذكر دراسات الغربيين لأنماط الصور فهي أوسع من أن تحيط بها وقفة سريعة مثل هذه، ويكفي أننا قد أشرنا إلى اختلاف أنماط الصور طبقاً للمناهج التي اعتمدت عليها دراساتهم التطبيقية وهي: المنهج الفني، والبلاغي والرمزي واشتراك هذه المناهج في الاستعانة بالطريقة العلمية الاحصائية، واخفاق هذه الطريقة في إضفاء قيمة حقيقية على دراسة الصورة إذا ما قصدت لذاتها أو درست الصورة خارج نصها (القصيدة) وتباين مناهجها في الاهتمام بنواحٍ معينة من الصورة واغفال أخرى، أو عنايتها بجوانب ثانوية من حيث علاقتها بالأدب.

ويبدو لي أن أهمية هذه المناهج في دراسة أنواع الصور وأنماطها تتحدد في كونها تمثل خطوطاً عامة لمجالات تشكيل الصورة ومحاولات لإجمال بنائها، على أن لا يطغى جانب التعميم على خصوصية الصورة عند الشاعر وتمردها على التقنين أو التقعيد، وأن لا تمثل هذه الأنماط وسائل جاهزة يستعين بها الناقد باستمرار في دراسة صور الشعراء وفك رموزها على نحو عام يخرجه من تفرد تجربة الشاعر وآفاق مخيلته، ولا يدع أمامه السبيل واسعاً لشحذ ذهنه واستدرار قدراته في تحليل صور الشاعر، فلا قيمة لخاص يغرق في لجّة العموم، ولا تميز في هذا بين ناقد وآخر إلاّ في اليسير اليسير.

وأفاد نقادنا من جهود الغربيين في دراسة أنماط الصورة وتصنيفاتها المختلفة لما يتسم به هذا الجانب من طبيعة معاصرة تستعين بالمناهج العلمية الحديثة المتباينة.

و يعني هذا أن نقدنا العربي القديم قد أغفل مسألة العناية بأنماط الصورة، ويبدو أنه قد درسها بما يتناسب وطبيعة العصر ووسائله المتاحة، فاتسمت دراسته بسمتين الأولى: فلسفية تنظيرية أكّد فيها قيمة العناصر والوسائل التي تستند إليها الأنماط وأبرزها العنصر الحسّي والبلاغي ووسائل تشكيلها في الصورة، والثانية جزئية تقتصر على الصورة في البيت أو البيتين ولم تتعد ذلك إلى القصيدة أو عقد الصلات بين أشكال الصور وضروبها في القصائد المختلفة.

ويمكن أن نحدد محورين استقرت عندهما دراسة أنماط الصورة في نقدنا المعاصر هما: محور التشكيل ونقصد به دراسة أنواع الصور وضروبها من حيث عناصر تشكيلها

(10) ينظر: اليافي، مقدمة لدراسة الصورة، ص 107 نقلاً عن كتاب سكليتون: The poetic pattern, pp. 90-91.

ومصادرها، ومحور البناء: ونعني به دراسة أنماط الصور طبقاً لصلات الصور ببعضها وعلاقتها بالقصيدة وأبنيتها المختلفة.

وفي محور التشكيل تبرز الموازنات بين أنواع الصور وضروبها وفق العناصر الداخلة في تشكيل الصورة أو المصادر التي يمتاح الشاعر صوره منها، ولم تنأ محاولاتهم، في مجملها، عمّا حدده الغربيون من ضروب الصور التي انبثقت من دلالات الصورة وأبرزها الذهنية أو النفسية وهذه على قسمين: الحسّي والعقلي، والبلاغية بأنواعها المختلفة، والرمزية التي ترتد إلى نوعين: الصورة بوصفها رؤية رمزية تستند إلى الإيحاء وتعدّد الأبعاد الدلالية وتنأى عن الدلالة الحرفية المباشرة والصورة الرمزية التي تستند إلى الرمز والأسطورة وتربط الصورة بمصادرها المستقرة باللاشعور الجمعي والأنماط الشعائرية والأسطورية.

ونلمس في بعض دراساتنا النقدية[11] لأنماط الصورة جهوداً تحاول أن تجد أصولاً لأنماط الصورة التي حددها النقد الحديث في نقدنا العربي القديم، ويبدو أن المبالغة في هذا المجال تجافي الأناة في البحث ولا تقدم نفعاً يذكر فمن غير المجدي تطبيق أنماط حديثة ارتبطت بالشعر الغربي أولاً، وبالمناهج العلمية المعاصرة ثانياً على تراثنا النقدي الذي يبتعد عنها بقرون، فضلاً عن أن هذا الاختلاف في المناهج والوسائل لا يعطي حكماً بالأفضلية ولا يعدّ هذا مجالاً لها، فلا ينبغي التمييز بين هذه الوسائل إلّا بمقدار فلاحها في كشف القيمة الفنية وجلائها للنص الإبداعي من غير تعصب لقديم أو معاصر، ولذا لا يقنعنا ما يقرّره باحث: «وبعد فماذا ترك الجرجاني لمن جاءوا بعده في موضوع الصورة الشعرية حتى يخوضوا فيه؟ قال بعضهم[12]: إن فهم العرب للصورة الفنية اقتصر على «الصور الحسّية وأن تقسيم النقاد الغربيين للصورة إلى أنماط متعددة ومتنوعة كان فتحاً في عالم المعرفة النقدية فهل اضاف هؤلاء إلى ما جاء به الجرجاني شيئاً»[13].

ولا نريد أن نبخس الجرجاني حقه فقد قدّم لنا في نقد الصورة والتمييز بين ضروبها جهداً لا يغمط ولا يستهان به، ولكن لا بدّ لنا أن نكون موضوعيين في إصدار أحكامنا فلقد درس الجرجاني الصورة بوسائل العصر المتاحة آنذاك، وكانت دراسته للصورة تقع ضمن التصور الأشمل لجهوده النقدية ونعني بها نظرية النظم والتأليف المستندة إلى العلائق النحوية الرابطة بين أجزاء الكلم خاصة، ولم ينأ بمحاولاته الذكية النادرة في مجال نقد الصورة عن طبيعة النظرة النقدية القديمة وما توصلت إليه في أنواعها، وقد رأينا أنها تنظيرية فلسفية يطغى عليها الجانب البلاغي، وجزئية محدودة في الجانب التطبيقي.

وفي محاولة لتكثيف آراء الجرجاني في جانب أنماط الصور وأنواعها نرى أن ما جاء

---

(11) ينظر: البسيد، ص 177 وما بعدها، حسين، ص 28 وما بعدها.

(12) يقصد عز الدين اسماعيل في كتابه الأدب وفنونه، القاهرة 1976، ص 140.

(13) حسين، ص 28 وما بعدها.

به في هذا الميدان قد تركّز في كتابه أسرار البلاغة وحاول فيه التمييز بين وضوح الصورة التشبيهية وغموضها على أساس قبولها التأويل أو عدم الحاجة إليه، وصنّف التشبيه الواضح إلى تشبيه الشيء بالشيء، من جهة الصورة والشكل، أو جمع الصورة واللون معاً، والتشبيه من جهة الهيئة بأشكاله المختلفة، والتشبيه الذي يجمع بين شيئين فيما يدخل تحت الحواس، والتشبيه من جهة الغريزة والطباع والأخلاق نحو السخاء والكرم واللؤم وغيرها[14]. فعبّر في ذلك عن أنماط الصور التشبيهية الحسّية المختلفة المتسندة إلى الحواس بتباين ضروبها.

أما الصورة التشبيهية التي يقتضي ادراكها تأويلاً عنده فهي الصورة العقلية التي لا تدرك بالحواس: «كقولك: هذه حجة كالشمس في الظهور ـ فقد مثّل الشبهة في الحجة نظير الحجاب فيما يدرك بالعقول فإذا ارتفعت الشبهة ظهرت الحجة وهي العلم بمعنى الكلام كما تظهر الشمس وهذا يحوّج المتلقي في معرفة وجه الشبه إلى تأويل»[15] ورأى في تصوير الشبه من الشيء في غير جنسه واجتلابه من مجال بعيد مذهباً من مذاهب الإحسان لا يخفى موضعه من العقل[16].

ولخصّ الجرجاني مفهوم نقدنا القديم للصورة ودورها في التعبير الشعري وتجلى هذا المفهوم في دلالتها على التجسيم وتقديم المعنى حرفياً وتوكيد نمطها الحسّي البصري على نحو خاص حيث قال: «إنك ترى بها الجماد ناطقاً والأعجم فصيحاً والأجسام الخرس مبينة والمعاني الخفية بادية جليّة. إن شئت أرتك المعاني اللطيفة التي هي من خبايا العقول كأنها جسّمت حتى رأتها العيون»[17].

وظهرت موازنة من نوع آخر تجسّدت في المقارنة بين طبيعة أنماط الصورة الشعرية الحديثة ومفهومها القديم من خلال أمثلة شعرية (قليلة) تحقّق التباين المراد من حيث حرفيتها وجمودها وافتقارها إلى الرابط النفسي الذي يصلها بنفس قائلها، فضلاً عن مجانبة هذه الموازنة للصواب فالتجربة الشعرية القديمة تملك خصوصيتها الفنية الملائمة لروح عصرها فلا يصح تقويمها وفق الذائقة النقدية المعاصرة، ومن هذه الأمثلة التي حكم من خلالها على الصورة الشعرية القديمة بالحرفية والجمود وافتقارها إلى الرابط النفسي قول ابن المعتز:

وانظر إليه كزورقٍ من فضةٍ قد أثْقَلَتْهُ حمولةٌ من عنبرِ

وبيت الوأواء:

(14) ينظر: الجرجاني، أسرار البلاغة، ص 80-82.

(15) المصدر نفسه، ص 82 وما بعدها.

(16) ينظر: المصدر نفسه.

(17) المصدر نفسه، ص 41.

فأمطرت لؤلؤاً من نرجسٍ وسقت ورداً وعضّت على العناب بالبردِ

فرأى عز الدين اسماعيل من خلالهما وما يماثلهما من الأبيات أن النمط الغالب على الصورة الشعرية القديمة مرتبط بدلالتها الحسّية أو الحرفية أو الشكلية فهو نمط حرفي يغلفه الجمود بما يحتويه من بلاغة آسرة تروعنا بذكائها أكثر مما تروعنا بشاعريتها[18].

وخلق هذا التطرف ردّاً منتظراً: «فإن الحكم على الصورة الشعرية القديمة والذوق النقدي الذي واكبها ينبغي ألّا يتم من خلال نموذج واحد أو نموذجين، لأن تعميم الحكم على هذا النحو الذي قال به كان يتطلب منه القيام بنوع من الاستقراء لشعر الشعراء القدامى من ناحية، وللدراسات البلاغية والنقدية التي تناولت هذا الشعر من ناحية أخرى، وكان يكفيه في هذا الصدد أن يقرأ ما قاله الإمام عبد القاهر فقط في المعايير الفنية الجمالية التي أقامها أساساً للحكم بجمال التشبيه والاستعارة» [19].

إن العلائق التقليدية البلاغية أو غير البلاغية في مجال الصورة الشعرية قد اهتزت في نقدنا المعاصر وقامت مقاييس جمالية جديدة، ترى في الصورة بأنماطها المختلفة غاية ووسيلة ترتبط بالبناء الشعري ارتباطاً تعبيرياً فنياً، وإن المهمة التزيينية لها في النظرة الحديثة قد تلاشت وبدا الحكم النقدي لها معتمداً على نجاح الشاعر في تحقيق مؤداها التعبيري ـ التصويري الجديد الذي يتضح بالجمع بين الجانبين الحسّي والنفسي وفق تعادلية مطلوبة تمنع تضخم طرف وتضاؤل آخر، إلّا أن هذا كله لم يمنع من وقوع مشكلات جديدة، أتت منها النظرة النقدية الحديثة فإذا كان التطرف في الاعتماد على الجانب الحسّي للصورة قد افضى إلى الحرفية والجمود وتفتت خيوط الإيحاء في النظرة القديمة للصورة فإنّ الاتكاء الكبير على الجانب الذهني أو النفسي برموزه الخاصة دفع بها إلى غياهب أخرى من الغموض والإبهام حتى غدت في بعض أمثلتها طلاسم فردية لا تمتلك قدرة إيصال أية قيمة تعبيرية أو تصويرية، مما أدى إلى اضطراب نقد الصورة أحياناً وأربك التمييز بين أنواعها وأصنافها.

---

(18) ينظر: اسماعيل، الأدب وفنونه، ص 116 وما بعدها والشعر العربي المعاصر، ص 146 ويتفق اليافي معه في نظرته هذه إلى الصورة الشعرية القديمة وما يسندها من أسس وأصول منطقية تقليدية. تنظر: مقدمة لدراسة الصورة، ص 52 وما بعدها.

(19) السيد، ص 177 وردّ رأي اسماعيل رداً آخر، فقد رفض انصار المنهج الرمزي في دراسة الصورة تفسيره لبيت ابن المعتز وما يشابهه تفسيراً حرفياً سطحياً فرأى نصرت عبد الرحمن أن علاقة التشبيه قائمة على أساس رمزي نفسي فالهلال ليس مادة صماء ولكنه محمل للخير يجود به على الدنيا وزورق الفضة المحمّل بالعنبر هو الخير المتدفق الذي يعم على كل البرية، وأن ابن المعتز الشاعر المسلم كان يربط هذا الخير بالخير المطلق الإلهي ورأى أن نظرة الشاعر إلى الكون لا يُستغنى عنها أبداً في نقد الشعر فالصورة ليست ظلاً للعالم الخارجي وأن العلاقة بين طرفي التشبيه وإن تبّدى فيها الحس فهي في حقيقتها علاقة معنوية قد لبست لباساً حسياً، ينظر: عبد الرحمن، ص 14 وما بعدها.

وقد حاول عز الدين اسماعيل، بمنهجه النفسي، تفسير الصورة وتحليلها وتحديد أنماطها طبقاً لما تحتويه من دلالات نفسية أو رمزية وما تستند إليه من موقف نفسي خاص، وأراد تبعاً لذلك تصنيف الصورة الشعرية في الشعر القديم والمعاصر.

وعلى الرغم مما يتيحه علم النفس من فوائد للناقد في مجال تفسير عناصر العمل الشعري وتحليلها وصولاً إلى الحكم النقدي الدقيق إلاّ أن ذلك لم ينأ باسماعيل عن المسحة الانطباعية في أحكامه حتى قيل فيه أنه: «يصف احساسات عقله عندما يقرأ الشعر بعد أن يكون قد حدّد اطاره، ويتمنى لو أحاط تماماً بكل توتر اهتز به الشاعر. . . فلا يحاول أن يمنح مثل هذه الاستبطانات مسحة موضوعية، أو يعطيها شكلاً علمياً ثابتاً»[20].

وسنحاول أن نقف هنا عند أنماط الصورة في الشعر القديم وفق تحديد اسماعيل لها ومنها: الصورة التقريرية أو المباشرة وعبّر عنها بالصورة غير الرامزة فقد رأى أن شعرنا القديم لم يحفل بالصورة الرامزة المشحونة بتجارب أو أطراف من تجارب الشاعر إلاّ في النادر لكنّ هذا لم يمنع من ظهور الصورة الشعرية غير الرامزة أي الصورة التي ترسم مشهداً أو موقفاً نفسياً وصفاً مباشراً، ورأى أن هذا النوع من التصوير أشبه ما يكون بما يعرض في دور الخيالة لا يحمل أية علاقة نفسية خاصة وليس له من دلالة إلاّ على مهارة الشاعر في التقاط المشهد وتنبه حواسه له ونقله نقلاً أميناً[21].

والنوع الآخر من الصور عنده: الصورة الخيالية، وهي التي يجسّم الشاعر فيها مشاعره في تركيبة حسّية موحية إيحاءً بسيطاً يكسب المعنى طراوة وخصباً وتمثّل بقول الشاعر نصيب:

كـأن الـقـلـبَ ليلةَ قيلَ يُـغـدىٰ	بـلـيـلـى الـعـامـريـة أو يُـراحُ
قـطاةٌ عـزّهـا شَـرَكٌ فـبـاتـتْ	تُـجـاذِبُـهُ وقـد عَلِقَ الـجـنـاحُ
لهـا فـرخـانِ قـد تـركـا بـوكـرٍ	فـعُشُـهـمـا تـصـفّـقُـهُ الـريـاحُ
إذا سمعـا هبـوبَ الـريـح نصّـا	وقـد أودىٰ بـه الـقـدرُ المتـاح
فـلا في الليـل نـالتْ مـا ترجّىٰ	ولا في الصبح كان لهـا بَراحُ[22]

ويرى أن أكثر أنماط الصور شيوعاً في شعرنا العربي القديم هو النمط الذي تكون فيه الصورة المرسومة بمثابة الإطار العام لاحساس الشاعر، تجاوز فيه الصورة حرفتيها لتتشكل طبقاً لمشاعر مبدعها إلاّ أنه يستدرك على حكمه بكون هذا النمط من الصور يعرض في

(20) كمال زكي، ص 195، ونلمس هذا بدقة في تقسيماته لابنية القصيدة وعلاقة الصورة بها على نحو خاص.

(21) اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، القاهرة 1963، ص 89 وما بعدها.

(22) ينظر: المصدر نفسه، ص 91.

القصيدة كاللمحة العابرة فلا تكون له أصداء في القصيدة كلها وبأننا نضني أنفسنا إذا ما التمسنا خيطاً نفسياً واحداً ينتظم القصيدة بكل ما فيها من صور أو مشاهد وتمثل بقول امرىء القيس في معلقته:

وليلٍ كموجِ البحرِ أرخى سدولَهُ   عليَّ بأنواعِ الهمومِ ليبتلي
فقلتُ له لمّا تمطّى بصُلبِهِ   وأردفَ أعجازاً وناء بكلكلِ
ألا أيها الليلُ الطويلُ ألا انجلي   بصبحٍ، وما الإصباحُ منك بأمثلِ[23]

وأطلق اسماعيل على الصورة المركّبة في شعرنا القديم اسم، الصورة المكتظة، وهي أن الشاعر يكون في إحدى الصور فإذا به يلتفت فجأة فيقف ليصور جزئية من جزئياتها بصورة أخرى قد تستغرق منه أكثر مما كانت الصورة الأولى تستحقه في مجملها فالصورة حينئذ مركّبة ومتداخلة، ويشبّه هذا النوع من الصور بالصورة السريالية فهناك صورة أولية تتولد من داخلها صورة ثم صورة وهكذا، وحالة الاستغراق اللاشعورية هي التي تفضي إلى مثل هذا النوع من الصور، ويرى أن هذا الضرب من الصور يشيع في قصائد ذي الرمّة[24].

ولا نقرر أن اسماعيل استطاع بما قدّمه من أنماط صورية محدودة أن يستوعب أنواع الصور وأشكالها في شعرنا القديم حقاً لأن أحكامه تقتضي وتستدعي استقراءً لتراثنا الشعري بعصوره المختلفة وشعرائه الكثيرين، وهذا ضرب من جهد لانطمئن فيه إلى نتيجة مرضية تتصف بالدقة والاستقصاء، فدراسة الصورة وتحديد أنواعها وضروبها عند شاعر ما يقتضي طاقة نقدية وقراءات متعددة الكوى ذات شمول واستيعاب واتجاهات فنية ونفسية ولغوية بغية تحقيق دراسة رصينة للصورة وتمييز انواعها والاستحواذ على قدر معقول من معانيها ودلالاتها ومعرفة أسرار فيها غامضة، إن وجدت، ومع هذا كله يبقى المجّال مفتوحاً لنقاد آخرين ليقولوا كلمة جديدة فيها إذا ما كان الشاعر مبدعاً حقاً في صوره، فكيف تكون الحال مع ناقد يحاول أن يختزل جهوداً ابداعية من المحال اخضاعها لخطوط وأحكام عامة، أو يحاول البحث عن ظلال لأنواع الصور التي حدّدها النقد الغربي الحديث في شعرنا العربي القديم؟

ويفيدنا النقد الحديث بما يقدّمه لنا من مقاييس ووسائل جديدة في دراسة الصورة والتعرف على أنماطها وفق تصوّر حديث للشعر وللصورة فيه، على ألاّ نتعسف في تطبيق هذا التصوّر على الشعر أو نحمّل النص ما ينوء به أو يثقله أو يقحمه في آراء غريبة عنه.

ونؤكد ثانية أن مناحي الإفادة من مقاييس النقد الغربي قد حددت طبقاً للمنهج الذي يميل إليه الناقد في دراسته للصورة، وللدلالات المكتسبة من مفهوم مصطلح الصورة في النقد الحديث، وأن تصنيف أنماط الصور قد انبثق من هذه الدلالات والمناهج التي تركن

(23) ينظر: اسماعيل، التفسير النفسي للأدب، ص 90 ويعلق على هذه الصورة بأنها ليست مجرد صورة حرفية أمينة لليل، لكنها صورة لليل الشاعر الطويل المليء بالهموم.

(24) المصدر نفسه، ص 94.

إليها وأهمها النفسي والفني والرمزي وفق منهجية تكاملية قائمة على التعاطف بين المناهج وصولاً إلى التحليل الدقيق للصورة الشعرية، وطبقاً لهذا قسّمت الصورة في نقدنا الحديث أنماطاً من حيث تشكيلها وفق دلالاتها الاصطلاحية، وأبرزها النفسية أو الذهنية والفنية أو البلاغية والرمزية، وهذه الأنماط هي:

«النمط النفسي: ويرتبط بالقاعدة النفسية التي تصدر عنها الصورة والتأثير الذي تحدثه.

والنمط البلاغي: ويرتبط بالشكل البلاغي الذي تتخذه عناصره المختارة[25].

والنمط الفني: ويمثل وحدة البناء الناشيء من التحام النفس بالشكل البلاغي أو بمعنى آخر التحام النمطين معاً»[26].

ولا شك في أن النمطين الأولين من هذه الأنماط يشملان أنواعاً عدة من الصور الجزئية المنتظمة ضمناً داخلهما.

وإن كلًا من هذين النمطين يعمل على إذكاء عنصر من عناصر الصورة وتوكيده ويعني كذلك: «النظر إلى الصورة من زاوية خاصة فارتباطات الصورة الشعرية كثيرة ومتنوعة»[27] فضلاً عن أن دراسة أنماط الصور وضروبها ضمن هذا المحور، محور التشكيل، تعني أولاً معرفة أنماط الصورة المفردة وأشكالها خاصة، طبقاً لعناصرها ومصادرها، أما دراسة أساليب بنائها أو تشكيلها فتتم ضمن محور البناء الذي يمثل نمطها الفني.

ونلحظ التماثل واضحاً في ضروب الصور التي يشتمل عليها هذان النمطان بين ما توصل الغربيون إليه فيها وما حدّده نقادنا لها، مما يعكس تأثرهم بالغربيين وتطبيقهم لمناهجهم في دراسة الصورة.

وصار الأساس في النمط النفسي قائماً على النزوع من داخل مضطرب إلى موضوع خارجي منسجم متحد، وبدا الأصل في (موضوع) الصورة حسيّاً يمكن إدراكه بإحدى الحواس ولكن مفهوم الصورة تعدّى ذلك وارتضى أن تكون الموضوعات الذهنية موضوعات صورية، لأن ما تقتضيه الصورة من أصول يشملهما معاً، فالشاعر وهو ينظم شعره تتحد في تجربته نوازعه الداخلية سواء أكانت نابعة من العقل أم من الحس، وإن كانت الصورة النفسية والعقلية لا تأتي بكثرة الصور الحسّية[28].

---

(25) وتدخل الدلالة الرمزية ضمن هذا النمط بوصفها نمطاً متطوراً عن الأنواع البلاغية وقصد بالعناصر المختارة الأساليب الفنية التي يتخذها الشاعر في تشكيل الصور البلاغي.

(26) الرباعي، ص 145.

(27) المصدر نفسه.

(28) ينظر: الرباعي، ص 145 وما بعدها والبطل، ص 30 وأبو اصبع، ص 34 وما بعدها ونجد في هذا=

واستدرك باحث على هذا بما قاله س. داي لويس في أن أية صورة حتى العاطفية والذهنية تمتلك مقداراً من الحسّيّة[29].

ولا يمكن لناقدنا أن يغفل مسألة مهمة في تصنيف الصور الحسية وغير الحسيّة هي أن الصورة الشعرية المبدعة تنهض بذوق المتلقي وترتفع به إلى إحساس جمالي يند عن أبعاد لا تنضب، وتدعوه إلى استثمار قدراته العقلية والنفسية جميعاً فهي تحيا بما تولّده في الذهن من انطباعات توغل في تخوم مساحة الفاعلية الذهنية عند المتلقي وتصدم ذوقه إن كان تقليدياً وتدعوه إلى مغادرتها كلياً وتوصد بابها دونه فهي ببساطة شديدة لا تمنح روعتها بالمفهوم الشيئي المادي، وعليه، طبقاً لذلك، ألاّ يستقل معارج الذوق المتزمت وصولاً إليها وتطبيع ذوقه وتمرينه على تخطي القدرات النمطية المألوفة المتسمة بالجمود والركود في بداوة المفهومات، وألاّ يجد بأساً في أن يتفتق اللاحسي عن حسّي، والمجرّد عن مجسّد، والذهني عن ملموس والغامض عن واضح.

ونتيجة لهذا أثيرت القضايا المتوقعة في هذا الجانب، والنقاد يحاولون (تنميط) الصور طبقاً لدلالتها الحسيّة والذهنية ومنها: خضوع هذه الأنماط لفهمنا الخاص واحساساتنا المتباينة، والقيمة المرنة للصورة الشعرية، وتأكيد نسبية الحواس أو صعوبة رد بعض الصور إلى حاسة واحدة إذا ما قامت على مفهوم التراسل الحسّي، وعاد منطقياً القول إن: «إدراك الصور إذن ـ كتشكيلها ـ يعتمد إلى حد بعيد على طبيعتنا النمطية وإدراكنا للصورة ـ على هذا الأساس ـ ليس إلاّ اعادة لتشكيل الصورة وفق طبيعتنا النمطية وليس غريباً بعد ذلك أن تختلف تأثراتنا أو مشاعرنا إزاء صورة بذاتها»[30].

وحاول النقد حين استعان بالمنهج النفسي وصنّف الصور ضمن النمط النفسي الوقوف عند طبيعة ذهن الشاعر وقدر مدى شغفه بنمط حسّي معيّن وصلة هذا بتركيبه النفسي ومعرفة: «الانطباعات الحسية المسترجعة التي يبني بها الفنان عمله ويتلقاها المتلقي ويتأثر بها حين تنبهها كلمات القصيدة»[31]، ولا شك في أن هذا النمط يعلي من شأن الحس على أنه مادة تكشف برصدها واحصائها وتصنيفها عن نفسية الشاعر وطبيعة مخيلته، ولا يعني، بالتصوير الفني، للتجربة الحسيّة، حيث تقوم براعة الشاعر باستثمار حيوية العنصر الحسي وتحويله إلى طاقة فنية متجددة لا يعثر عليها في السياق المباشر بقدر ما تكون انعكاساً للموقف الشعوري والنفسي للواقع عبر ارتباطات وعلائق غير مباشرة.

= التحديد للنمط النفسي وقاعدته الحسية ـ العقلية أصداء مما قاله ريتشاردز في قيمة العنصر الحسي وعلاقته بالإحساس.

(29) ينظر: الرباعي، ص 155 وينظر رأي س. دي لويس في كتابه، ص 22 وما بعدها.

(30) اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 137 وينظر: الرباعي، ص148. واليافي، مقدمة لدراسة الصورة، ص 71 وما بعدها.

(31) اليافي، مقدمة لدراسة الصورة، ص 69.

ونمثل، لما أثاره بعض نقادنا من صعوبة رد قسم من الصور إلى حاسة واحدة لأنها قابلة لأن تدرك بأكثر من حاسة، بقول أبي تمام:

وتحتَ ذاكَ قضاءٌ حزُّ شفرتِهِ   كما يَعَضُّ بأعلى الغاربِ القَتَبُ

فهل نعدّ الصورة هنا بصرية أو لمسيّة؟

إن الحَكَم في مثل هذه الصورة هو الإحساس وأية نتيجة نتوصل إليها هي أثر من آثار الاستجابة الذهنية لصورة الشاعر، إن إحساسي يدعوني ـ مثلاً ـ أن أعدّ الصورة السابقة لمسية لأنها لا تريدني أن أتخيل رؤية الحز ولكن أن أتخيل ألم الجسم بسببه[32].

أما الصور العقلية فقد قسّمت طبقاً لمصادرها الذهنية أو الثقافية وأبرزها التجريدية واللفظية[33].

وترتبط الصور التجريدية بالمعاني الذهنية ويتم ذلك إما بعقد مماثلة أو مقابلة بين معنيين عقليين لا حسيين مثال ذلك قول أبي تمام يماثل بين الهوى والعذاب[34]:

أما الهوىٰ فهو العذابُ فإن جرتْ   فيه النّوى فأليمُ كلِّ أليمِ

وإما بإضفاء صفات معنوية على المحسوسات حيث تنهار الفوارق فيها بين ما هو حسّي وما هو مادي[35] فيتحول الحس إلى معنى ومثاله قول أبي تمّام يشبّه حرّ يوم الهجير بيوم الوداع[36]:

يطردُ اليومَ ذا الهجيرِ ولو شُبِّه   في حرّهِ بيومِ الوَداعِ

ويؤيد الرباعي قول لويس في أن هناك ارتباطات حسيّة في الصور الذهنية ويرى أن

---

(32) ينظر: الرباعي، ص 148 وللاطلاع على أمثلة للصور الحسّية المختلفة البصرية السمعية، اللمسية، الذوقية.. الخ ينظر المصدر نفسه: ص 146-154 وسنحاول أن نمثل لأغلب أنماط الصور وأشكالها، في محور التشكيل بما رصده الرباعي منها في شعر أبي تمام فقد اقترنت تطبيقاته بتحليل وتفسير لأغلب أنماط الصور وأشكالها التي حددها النقد الغربي ولم تأت أمثلة على سبيل الاستشهاد المجرد بالصور الشعرية ولما تمثله صور أبي تمام من طبيعة حسيّة قائمة على التنوع والتجديد تعيننا على جلاء طبيعة النمط.

(33) أضاف الرباعي إلى هذين النوعين من الصور العقلية نوعاً ثالثاً هو الصور الأنموذجية فضّلنا دراسته ضمن أنواع الصور الرمزية إذ أن الاستخدام الحديث لهذا الضرب من الصور ينأى عن أن يكون عقلياً مباشراً يستحضر لذاته فإن الترميز الفني يكمن وراءه ويستدعيه أولاً، ينظر: الرباعي، ص 156-159.

(34) ينظر: المصدر نفسه، ص 159 ومصدره.

(35) ينظر: أبو أصبع، ص 45.

(36) ينظر: الرباعي، ص 159 ومصدره.

أعداداً كبيرة من صور أبي تمام تحقّقه منها قوله:

وإنـي صيّـرتُ الـثـنـاءَ مـذّمـةً   وقـامَ بهـا في العـالمينَ خـطيبُ

فإننا قد نتخيل - حسّياً - الحالتين المتضادتين: حالة الشاعر وهو يمدح وحالته وهو يذم، ومع هذا فهو يرى أن الصور التجريدية محدودة نسبياً في شعر أبي تمام مستعيناً بالإحصاء[37].

وهذا يعكس القيمة الكبيرة التي أضيفت إلى العنصر الحسّي في الصورة وأثره المتميز فهو القادر على تحقيق الإثارة والدهشة وتحفيز الذهن بمحفزات واضحة، (إن لم تكن مرئية) في حين أن عدة التجريد قد لا تقدّم للمتلقي إلا إشارات غامضة لا تدرك بيسر ووضوح، ونعود لنؤكد أننا نعوّل في هذا كله على الصياغة الفنية وطبيعة التشكيل المبدعة للصورة وارتباطها بالسياق العام للقصيدة والموقف الشعوري للشاعر.

وحاول من درس الصورة عند الشعراء المكفوفين منح العنصر الذهني أو العقلي أهمية لا يستهان بها في تشكيل الصورة وتصنيف أنماطها: «ولعلنا نستطيع القول أن القوى الفكرية لها قدرة الاستغناء عن الصور الحسيّة، والاكتفاء بالمعاني متى كان مستوى الفعاليات الفكريةّ - الذهنية عالياً، وكلّما انخفض مستوى الإدراك الذهني ازداد ارتباط لصور الحسيّة بالمعاني»[38].

أما النمط الآخر من الصور العقلية فهو الصور اللفظية: «التي لا تمتلك، لو نظر إليها معزولة عن سياقها، أية قيمة تعبيرية وإنما تعتمد على تلاعب لفظي قصد به التملّح أو الغرابة»[39].

ومنها قول أبي تمام[40]:

خـرقـاءُ يلعبُ بـالعقـولِ حَبـابُهـا   كـتـلُّعـبِ الأفعـالِ بـالأسـمـاءِ

---

(37) ينظر: المصدر نفسه، ص 159 وما بعدها ونلحظ في تأكيد قيمة الاستخدام الحسّي الشعري أثراً مما أشاعه شرّاح ارسطو من الفلاسفة المسلمين، طبقاً لرأي ألفت الروبي حين جعلوا الاستخدام الحسي المؤثر للغة الشعرية في مقابل الاستخدام العلمي التجريدي، واتخذ ابن رشد موقفاً متشدداً من هذا النوع من الشعر القائم على التصديق والاقناع واخرجه من دائرة الشعر والمحاكاة كلية ورأى أنه أقرب إلى المثالات الخطبية منها إلى المحاكاة الشعرية، ويرى أنه شائع في شعر أبي الطيب، ومنه قوله:

ليس التكحـلُ فـي العيـنين كـالكَحَـلِ   في طلعةِ الشمسِ ما يُغنيكَ عن زُحَلِ

فهو عنده محاجة منطقية تهدف إلى الاقناع بقصد التصديق، ولا شك في أن هذا يرتبط بمفهومهم للمحاكاة الذي مرّ بنا، تنظر الروبي، ص 80 وما بعدها.

(38) السقطي: ص 38.

(39) الرباعي: ص 160.

(40) المصدر نفسه، ص 161 ومصدره.

ولا نعدم أن نجد هدفاً آخر غير التملّح أو الغرابة يحدو الشاعر على صياغة مثل هذا الضرب من الصور ليظهر القدرة والبراعة اللغوية والحذق والمهارة في التصرف بأفانين القول وهذا دأب معروف لم ينج منه شاعر وقد نجد النقيض الذي أمعن فيه وأشاعه قسم من الشعراء المعاصرين المتجسد في التجريب الشكلي والتلاعب بالألفاظ وفك الارتباطات اللغوية بقصد التجديد أو التغريب في الصور الشعرية ليوهموا أنهم شعراء متميزون حقاً.

ويمكن أن نضيف إلى نمط الصور العقلية نوعاً ثالثاً يعتمد على الصور الموروثة بدلالاتها القديمة على نحو أقرب إلى التضمين التام[41] فهي أشبه ما تكون بالمادة العقلية الجاهزة لأنها لم تكتسب دلالات جديدة في السياق ويشيع هذا الضرب من الصور عند عدد من الشعراء المعاصرين: «فإن العديد من الصور الشعرية الموروثة التي تسربت إلى نتاج عبد الوهاب البياتي تبدو أقرب إلى التضمين التام، أي أنها لم تكتسب دلالات جديدة ولم تنصهر داخل السياق الموضوعي للقصيدة المعاصرة لتقدم . . . حالات ودلالات مغايرة لما كانت تعنيه في التراث الذي تسرّبت منه»[42].

أما إذا كان التضمين جزءاً من البناء الشعري وامتلك دلالات سياقية خاصة، وامتزج ببعد القصيدة الشعوري أو النفسي، فلا يعدّ هذا الضرب من الصور التضمينية عقلياً إذ تحوّلت الصور الموروثة فيه إلى صور فنية تدرس طبقاً لنمط تشكيلها النفسي أو البلاغي أو الرمزي في القصيدة[43].

وحاول نقاد دراسة الصور البلاغية في النمط البلاغي طبقاً للعلاقة البلاغية التي تتضمنها الصورة، ونلحظ أواصر اللقاء والامتزاج تجمع بين هذا النمط بصوره المختلفة وما قبله، أي النمط النفسي، فإن التشبيه والاستعارة والكناية والمجاز العقلي بأشكاله المختلفة وسائل فنية لتشكيل المعاني الحسيّة أو العقلية وإرساء العلائق بينها في الصورة، مع اختلاف طبيعة النظرة النقدية المعاصرة إلى الأنواع البلاغية وما طالبت الشاعر به من استجلاء العلائق

(41) اطلق اليافي على هذا النمط من الصور تسمية الصور الجاهزة ورأى أنها شائعة عند الشعراء التقليديين في العصر الحديث، ينظر: تطوّر الصورة الفنية، ص 63 وما بعدها.

(42) اطيمش، دير الملاك، ص 227 وتنظر الأمثلة التي ذكرها المؤلف فيما يتصل بهذا الضرب من الصور عند البياتي ص: 227-229 ويماثل هذا النوع الصور التضمينية التي استمدها البياتي من نتاج الشعراء العالميين وأودعها شعره على نحو معزول عن بنية القصيدة. ينظر: المصدر نفسه، ص 252 وما بعدها، وتنظر الأمثلة التي رصدها اليافي للصور الجاهزة في شعر شعراء الأحياء بمصر، ينظر: تطوّر الصورة الفنية، ص 64 وما بعدها.

(43) اطلق اليافي على هذا النمط من الصور التضمينية في الشعر الحر تعبير: الصور الإشارية فهي تعدّ جزءاً لا يتجزأ من هذا العمل ولبنة في بنائه المتماسك على نحو ينأىٰ بالصورة عن ظاهرة التضمين البديعي التزييني المنفصل ويمثل لهذا النمط من الصور بقصائد لصلاح عبد الصبور وأخرى لأحمد عبد المعطي حجازي، ينظر: تطور الصورة الفنية، ص 352-362، وعبّر اطيمش عن هذا النمط من الصور بالصور الفاعلة، ينظر: ديرالملاك، ص 226 وما بعدها.

الخفية بين الأشياء وتقويض الواقع الحسّي وإعادة صياغة مفرداته وموجوداته على هيئة خاصة مغايرة، ورفض أي شكل بلاغي، مهما كان بارعاً ومتميزاً، ما لم يرتبط بسياق القصيدة وما لم يوح بانفعال الشاعر ويجسّد قيمة نفسية خاصة به.

وعليه عدّ طبيعياً أن يتداخل هذان النمطان: النفسي بضربيه الحسّي والذهني، والبلاغي: بأشكاله وضروبه المختلفة، فالدراسة النقدية للأنماط محاولة لاحتواء الصورة وتحديد أهم رواسمها فهي لا ترمي إلى أن تخلق نظاماً تجزيئياً يهدف إلى التقنين أو المحاصرة بجملة من الأشكال أو الأساليب أو الضوابط، وأن أية محاولة نقدية تدرس أنماط الصورة بهذا القصد التجزيئي التقنيني القائم على إحصاء عدد الصور الحسّية أو البلاغية وإعداد الجداول التي تظهر درجة ميل الشاعر إلى نوع معيّن على نحو منفصل لا يدرس الأجزاء ضمن الكل، لا يكتب لها النجاح، فإن الشعر المبدع يستطيع أن يفلت من قبضة التحديد وأن يخرق منظومة المقاييس المحكمة وأن يتمرد على القواعد المنطقية الثابتة.

وحاولت النظرة النقدية المعاصرة أن تظهر تأثير التعبير الحقيقي واستخدام الألفاظ طبقاً لدلالتها الوضعية في تشكيل الصورة الذي لم يقتصر على الأنواع البلاغية لها، فالصورة الحقيقية أو التقريرية نمط مقابل للصورة البلاغية وأن مسألة الموازنة بين النمطين قائمة على الإمكانات الدلالية والإيحائية المختلفة التي تمتلكها الصورة البلاغية فهي صورة غنية بما يخلقه التعبير غير المباشر من ايحاءات ذهنية وما يفتّقه من حوار دائم بين الذهن والصورة وصولاً إلى التذوق الجمالي العميق لها في حين أن الصورة الحقيقية تعبّر عن ذاتها بوضوح وبطريقة مباشرة غالباً، لذا يبدو تذوقها قائماً على الانفعال المجرّد والاستجابة الآنية، وعلى الرغم من هذا لا يمكن للنقد أن يسقط، الصورة الحقيقية، من تصنيفه لأنماط الصورة فإن الميل إليها عند شاعر ما قد يشكل ظاهرة أسلوبية عنده حين يكشف النقد عن ارتباطاتها وتداعياتها الفنية والنفسية.

ولا يمكن للنقد أن يغفل موهبة الشاعر وقدرته الخاصة في رفع قيمة التعبير الحقيقي ومنحه الأبعاد الدلالية والايحائية عن طريقة الصياغة المتفردة، والربط المحكم ببناء القصيدة الفني والشعوري، فضلاً عن أن التعبير البلاغي كثيراً ما يسف إذا ما كان مفتقراً إلى ابداع الشاعر وتميّزه.

وصنّفت الصور البلاغية طبقاً لأشكالها ودرجاتها من البساطة والتعقيد والوضوح والخفاء أصنافاً مختلفة واتخذت الصورة اسم الشكل البلاغي الذي تحمله ومن هذه الأصناف تمثيلاً لا حصراً: الصورة الإشارية نسبة إلى الإشارة و: «تعني الطريقة البسيطة التي يدل بها على المعنى بتوجيه بسيط أو تلميح خفيف، مثال ذلك قول أبي تمام يصور حسد بعضهم له:

ومحـــدودُ الـــذريعـــةِ ســـاءهُ مـــا   تُـرشّـحُ لي من السّببِ الخـــطيِّ

يَـــدِبُّ إليَّ في شخصٍ ضئيـــلٍ ويـنـظرْ من شفا طـرفٍ خفيِّ»[44]

فالصورة الإشارية إذاً، تقع في منطقة وسطى بين الحرفية أو تقديم الصورة تقديماً مباشراً، والصورة الموحية الغنية بالدلالات، فهي تحتاج إلى إدراك داخلي بسيط للوصول إليها ويعتمد الشاعر في تشكيلها على وسائل لغوية منها: الوصف، وبلاغية أبرزها: الكناية والمجاز المرسل بعلائقه المختلفة طبقاً لما يرى[45].

والنوع الآخر من الصور البلاغية هو الصور التشبيهية، ولا نريد هنا أن نسهب فيما سبق أن فصّلناه في اختلاف ماهية التشبيه وعلاقته بين النظرتين البلاغيتين القديمة والمعاصرة بقدر ما نريد أن نخلص فيه إلى أن التشبيه علاقة قائمة على الإتيان بمثيل تقوى فيه الصفة، اشترطت النظرة القديمة وجود الشبه الحسّي بين طرفي هذه العلاقة في العالم الخارجي، وحرصت على عقد المماثلات وصلات التطابق والتجانس بينهما ولم تكن المغايرة نداً للمشابهة فيهما عند البلاغيين في حين أن النظرة المعاصرة للتشبيه تقيم التماثل طبقاً للإدراك الداخلي لحركة الأشياء وانفعال الشاعر بها، ولم يجد الشاعر المعاصر، وفق هذه النظرة، حرجاً في أن يعقد الصلات بين الأشياء طبقاً لنظرته الذاتية للموجودات وانفعاله الخاص بها، فالتماثل الشكلي القديم ذاب في حركة انفعالية توحّد بين التغاير والتشابه في علاقة التشبيه، ولا يعني هذا أن الشاعر القديم كان يعقد صوره التشبيهية بمعزل عن ذاته، حتى ولو دلّت بعض أمثله الشعر القديم على ذلك، وإنما يدل على أنه كان حريصاً على أن يكون منطقياً في حركة ذهنه، وألّا يطلق العنان لخياله يمتاح منه صوراً يحار في توجيهها وجهة يقبلها العصر ويرتضيها نقّاده، ويحقّق التشبيه العلاقة المنطقية ويدور في فلكها لذا مالت النظرتان النقدية والبلاغية القديمتان إليه فعناصر الواقع تظل في الصورة التشبيهية محتفظة بوضوحها وتمايزها فلا تداخل ولا تشابك لذا كان احتفاء البلاغيين والنقّاد به كبيراً وفضّلوه على الاستعارة، وعليه عدّت النظرة النقدية أبا تمام خارجاً على عمود الشعر لغموض تشبيهاته وبعد استعاراته ومخالفتها لما هو مألوف وسائد[46]، ويردّ قسم كبير من صوره على ما اشاعه بعض نقادنا المعاصرين من نزعة تعميمية تتهم الصور البلاغية القديمة بالشكلية والحرفية وانقطاع الخيط الشعوري على نحو مطلق، وترد صور المتنبي على هذا الزعم أيضاً فهو لا يقيم التشابه إلّا على سبب من رؤية ذاتية واحساس عميق بارتباط حركة التماثل بغاية شعورية

---

(44) الرباعي، ص 161 وما بعدها، وفي الأبيات أكثر من صورة اشارية منها: «وينظر من شفا طرف خفي» ولنتعمق فيما تثيره فينا: إننا لنتخيل هذا الحاسد يقف في ناحية ويسترق النظر إلى الشاعر الذي يقف في ناحية أخرى، لقد أدركنا بسهولة أن هذه النظرة تقترن بالحسد أو تشير إليه لأنها في تجربتنا كذلك إن ذاكرتنا تحتفظ بها مقرونة به دائماً لذا هي مهيأة لأن تستيقظ وإياه بمجرد توجيه بسيط يفعله الشاعر، ينظر: المصدر نفسه، ص 162.

(45) ينظر: الرباعي، ص 162 وما بعدها ورشيد، ص 132 وما بعدها، للتفصيل في هذه الأنواع.

(46) ينظر: الآمدي، ج 2/174-177.

عنده[47]، ويتسع لدينا البحث وتتعدد الأمثلة لو أردنا الحصر والتحديد، ولعل النتيجة التي نود الوصول إليها في هذا المجال هي أن الاختلاف بين طبيعة الصورتين الشعريتين القديمة والحديثة أمر منطقي يحتّمه ذوق العصر ومكوناته الثقافية، ونرى أن الاختلاف لا يعني المفاضلة، والمغايرة ولا تؤدي إلى إلغاء أو انقطاع بين ما ابتدعه القدماء من صور شعرية وما حاول أن يتفرد به المعاصرون في هذا المجال وأن أي تفكير يخلط بين هذه الأمور يقع في شرك التعصب أو التعميم ومن ثم يخفق في الوصول إلى حكم نقدي موضوعي جيّد.

وحاول الرباعي أن يخضع تشبيهات أبي تمام لمفهوم معاصر للصورة التشبهيية وأعانته على هذا طبيعة صور أبي تمام المتفردة الخارجة على عمود الشعر وأسسه والمعبرة عن كثافة التجربة الشعرية لديه وشدة إتكائها على الذات، فرأى أن قسماً كبيراً من صور الشاعر يقيم التماثل على أساس من نظرة الشاعر الذاتية، فقد تكون العناصر المتماثلة داخل الصورة متنافرة خارجها. مثال ذلك قوله يصف قلماً:

لُعابُ الأفاعي القاتلاتِ لُعابُهُ   وأرْيُ الجنَى اشتارتْهُ أيْدٍ عواسلُ

فكيف للعاب، خارج الصورة، أن يكون سمّاً وعسلاً في آن واحد؟

إن المنحى الشعري وحده هو الذي هيّأ له ذلك وجعله ممكناً في الصورة الشعرية[48].

وميّز لأبي تمام عدداً من الأساليب البلاغية التي تتعلق بالتشبيه وتخرج به عن طريقته المألوفة هي: أسلوب المخالفة أو نفي التشبيه وأسلوب الإيحاء بالتشبيه وأسلوب المقارنة أو المفاضلة[49].

ولا نريد أن ندع النتيجة التي انتهينا إليها في أن الحكم على الصورة الشعرية القديمة بالشكلية وبأنها تتكون خارج ذات الشاعر لغلبة العنصر الحسّي على النفسي فيها حكم تعميمي سطحي، من غير أن نؤكد أننا لا نسعى في هذا المجال إلى اقتناص جوانب الالتقاء بين الصورتين القديمة والحديثة أو أن نسحب خصائص هذه على تلك وصولاً إلى حكم تفضيلي تغليبي قائم على إعلاء شأن احداهما على الأخرى.

وإذا ما قلنا أن طبيعة الصورة البلاغية ترسّخ المألوف وتدعم المتواتر بوضوحها وتمايزها واستنادها إلى أحكام العقل والمنطق في علائقها وما انتهى إليه هذا من احتفاء قدماء النقاد والبلاغيين بالتشبيه، فإننا لا نقدم حكماً تعميمياً أولاً ولا ننسى المؤثرات المختلفة التي

---

(47) ينظر: رشيد، ص 45 وما بعدها.

(48) ينظر: الرباعي، ص 164 ورأى أن هذا يحدث وفق ظاهرة نفسية عبّر عنها علم النفس بما سمّاه «قانون التداعي» أي أن العنصر الواحد منها قد يستدعي في موقف نفسي، المتنافر، كما يستدعي، المتآلف سواء بسواء. المصدر نفسه، ص 165.

(49) ينظر: المصدر نفسه، ص 166.

أفضت إلى هذه الطبيعة ثانياً، ولا نهدف إلى التقليل من شأنها إذا ما قلنا أن الصورة البلاغية الحديثة[50] تتأبى المألوف وتتوخى الغرابة وتستند إلى خلق العلائق الجديدة بعيداً عن حصر الصورة بعلاقة المشابهة ومجاوزتها إلى غيرها مما بلوره العصر من قيم ذوقية وثقافية وحالات نفسية وشعورية. . الخ واستنادها إلى الاندياح والاتساع والأفق المفتوح، مما أباحه العصر ذاته، وارتكازها على أساليب بنائية جديدة وجنوحها نحو الاستعارة والمجاز، وامتياحها من الواقع والخيال لا سيما أن التشكيل البلاغي الجديد للصورة لم يبرأ من عيوب أبرزها الغموض والتجريد وافتقاد قسم كبير من الصور البلاغية الجديدة القدرة على البوح والإيحاء لشغفها بعلائق ذهنية غير مألوفة وانحسار وجه الشبه، ويؤكد باحث أنها لا تكرس: «علاقة المشابهة المألوفة الواضحة التي يفهمها القارىء ويهتدي إليها بسرعة»[51].

ويأتي بأمثلة من هذه الصورة التشبيهية المعاصرة لثلاثة شعراء:

ينشرُ الشكُ جناحيهِ كدهليزٍ طويلْ

* * *

والريحُ مكتومةٌ مثلُ أفعىٰ

* * *

وجعٌ في دمي مثلُ حزنِ المحيطْ[52]

* * *

ولنا أن نبحث عن الصلة الرابطة بين طرفي التشبيه في كل صورة من هذه الصور وستبقى الحيرة تلازمنا إذا ما بحثنا عن وجه للشبه تستند إليه طبيعة صلاتها فقد صار همّ الشاعر الأول أن ينفرد وحده بمنحى من التعبير خاص: «يشير إلى الحالة أو الموقف، أو التصوّر، وأغلب هذه الحالات إنما هي تنبيه من الشاعر إلى الجو العام، العاطفي أو

---

(50) لا يعني تحديدنا لرواسم الصورة البلاغية الحديثة أنها قد أصبحت منبتة تماماً عن الصورة البلاغية القديمة فهي لم تنشىء أشكالاً بلاغية جديدة تلائم العصر وخصوصية التجربة الشعرية فيه وإنما حاولت التجديد في طبيعة العلائق البلاغية داخل الصورة وجعلها تنحو منحى الخصوص. والتغريب والتجدد فضلاً عن أن ظل المنهج النقدي القديم بقي يمارس تأثيره في تجارب الشعر الحديث سنوات طويلة: «إذ أن طول عهدهم بالتجارب الشعرية التقليدية واعجابهم بها واستلهامهم لنماذجها كان يحول بينهم وبين الانفتاح بشكل أصيل على التجارب الجديدة التي كان يقدمها الشعر العالمي، ولهذا جاء العديد من قصائدهم مفتقراً إلى التوازن والانسجام» يوسف الصائغ، الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى عام 1958، بغداد 1974، ص 170.

(51) اطيمش، ص 243.

(52) المصدر نفسه، ص 242 وما بعدها وتنظر: مصادر هذه الأمثلة، وهي: لسلمان الجبوري وفوزي كريم وعبد الأمير معلّة.

النفسي، أو الفكري الذي يريد نقله إلى القارىء»[53] ، ولا يولي اهتماماً كبيراً إذا ما كان ذلك واضحاً لديه أو أنه أوقعه في متاهة من الغموض.

والنوع الآخر من الصور البلاغية هو الاستعارية، فإذا كان التشبيه يحافظ على وضوح طرفيه وتمايزهما، فلا تداخل ولا تشابك. فإن الاستعارة تقوم على الالتحام والتوحد بين طرفيها حتى تمحى الحدود وتتوحد الموجودات والماهيات وعليه: «فهي تطورية أكثر، إنها توحّد بين الحدّين توحيداً تاماً بحيث يصبح في مقدور أحدهما أن ينوب عن الآخر»[54]، ولا يعني هذا أن أية صورة استعارية تتشكل بهذا المستوى الصياغي على الرغم مما تتيحه الاستعارة من مجالات ابداعية مطلقة في الكشف والبوح عن مضمرات غير مألوفة في الدلالة والتعبير والرمز ولما تقتضيه من تفكير استعاري نفسي عند الشاعر يوحّد بين الموجودات الحسّية والذهنية في سياق متميز وبراعة نادرة تأخذ بالصورة بعيداً عن شرك التجزيء التشكيلي المألوف، فمن غير هذا كله لا نجد فرقاً كبيراً بين الصورتين التشبيهية والاستعارية.

إن هذه النظرة إلى الاستعارة تحمل روحاً معاصراً لأمرين: الأول ما ذكرناه من طبيعة النظرة النقدية القديمة إليها حيث حاولت التقليل من شأنها، لما تشي به من خروج على الواقع، ومحاصرتها بالحدود المعروفة وأظهرها الإصابة في الوصف والمقاربة في التشبيه، ويفصح الجانب الآخر عمّا أتاحه عصرنا للشاعر الحديث من ثقافات جديدة مختلفة المناحي والاتجاهات فتحت المجال أمامه رحباً ليوحد في صوره بين المعلوم والمجهول وبين الواقع والخيال مما منحه حرية تعبيرية تشكيلية أغنت استعاراته بمعانٍ متجددة في وحدة تركيبية قوية قادرة على احتواء مظاهر التوتر الحادة التي يعانيها الشاعر بين الواقع المرئي العام وقدراته العقلية والخيالية الخاصة والهوة الواسعة التي تفصل بينهما أحياناً.

وتبقى النسبية مصاحبة لنا في أي تنظير نقدي، ولا نريد أن نعود طرق حديث العموم والخصوص فقد خضناه فيما يتصل بالصورة التشبيهية.

وحاول الرباعي أن يدافع عن صور أبي تمّام الاستعارية وهو شاعر متميز حقاً في استعاراته على الرغم من أحكام عصره النقدية التي أخرجته عن عمود الشعر، بأن ما شاع فيها من الطبيعة التشبيهية وارتكازها على علاقة التماثل الحسيّة إنما هو: «تماثل في الداخل قبل أن يكون تماثلاً في الخارج»[55]، غير أنه كان في محاولته هذه حريصاً على أن يجعل من أبي تمام شاعراً معاصراً يعبّر عن تناقضات عصرنا التي تحتويها الاستعارة برباط الوحدة والتوافق ولم ينجح في اقناعنا بهذا لأنه رأى أن الفهم المتطوّر للصورة الاستعارية مقتصر:

---

(53) اطيمش، ص 242.

(54) الرباعي، ص 167.

(55) الرباعي: ص 168.

«على احداث التماثل في اللاتماثل»[56]. فضلاً عن أنه جعله بذلك شاعراً منبتاً عن عصره، وفي هذا جور كبير عليه، ولا يمكن لناقد أن يجعل من الشاعر أداة خاضعة لمنهجه مهما اتصف هذا المنهج بالدقة والاستقصاء.

وصنّف الرباعي الصور الاستعارية عند أبي تمام تصنيفاً يكشف عن أن علاقة التشبيه كانت الدافع الأساس وراء استعارات أبي تمام وبذلك أثبت الرباعي مرغماً ما أراد أن ينفيه وحداه على ذلك ما انعكس في شعر أبي تمّام من روح عصره وذوقه، ولعل خصوصية أبي تمّام وتفرّده في استعاراته تكمن وراء بعد هذه الاستعارات وخروجها على المألوف النمطي وذاتيتها التي أكسبتها غرابة محبّبة، وإن أنكرها عصره، ومن هذه الأنماط الصورية للاستعارة في شعر أبي تمّام التي رصدها الرباعي المثلية: وهي مبنية على أساس حلول حسّي محلّ حسّي آخر، منها قوله يصف خمراً:

وقهوةٍ كوكبها يزهرُ   يسطعُ منها المسكُ والعنبرُ[57]

فقد عبّر بالكوكب عن زبد الكأس أو أنه شبّه زبد الكأس بسطوع الكوكب إذا ما أردنا تقصي حدود العلاقة الرابطة بين طرفي الاستعارة.

أما الأنماط الأخرى فهي التجسيدية والتشخيصة والتجسيمية[58]، وهذه الأنماط لا تخرج عن علاقة المشابهة بحدّيها المتمايزين ولكنها تختلف وتتباين في ماهية هذين الحدين بين المادي والمعنوي، فالتجسيد مثلاً: «يعني تقديم المعنى في جسد شيئين أو نقل المعنى من نطاق المفاهيم إلى المادية الحسّية»[59] أما التشخيص: «فهو إحياء المواد الحسيّة الجامدة واكسابها إنسانية الإنسان وأفعاله»[60] في حين أن التجسيم يعني: «إيصال المعنى المجرد مرتبة الإنسان في قدرته واقتداره»[61] وتختلف هذه الأنماط ضمن علاقة المشابهة في درجاتها بين البساطة والتعقيد والوضوح والخفاء تبعاً لطبيعتها التشكيلية وما يحتاجه كل منها

---

(56) المصدر نفسه.

(57) ينظر: الرباعي، ص 168، ومصدره.

(58) ينظر: المصدر نفسه، ص 168-172.

(59) المصدر نفسه، ص 168 مثال ذلك قول أبي تمام جاعلاً النأي ثوباً:

راحت غواني الحيّ عنك غوانياً   يلبسن نأياً تارةً وصدودا

ينظر المصدر السابق ومصدره.

(60) المصدر نفسه، ص 169 ومن هذا النمط قول أبي تمام:

ودعا الدموعَ فاقبلت منهلةً   شوقاً وذاك قُصارها وقُصارهُ

ينظر: المصدر السابق ومصدره.

(61) المصدر نفسه، ص 170 ومنه قول أبي تمام:

نادمتُ ذكركَ والظلماءُ عاكفةٌ   فكان يا سيّدي أحلى من السَمرِ

ينظر: المصدر نفسه، ص 170 ومصدره.

من قدرات ذهنية وطاقة تخيلية، ولعل الصورة التجسيمية أعقد أنماط الصور الاستعارية تشكيلاً لما تقتضيه من درجة تركيبية عالية فهي تتطلب: «استحضار أمور حياتية معقّدة متشابكة واكسابها المعاني التي اصبحت ـ في التجربة والخيال ـ متماثلة مع الأحياء»[62]، ورأى في غلبة هذا النمط الاستعاري، أي التجسيم، على صور أبي تمّام الاستعارية مدعاة لعقد آصرة لقاء جديدة بين صور شاعره والنظرة النقدية الحديثة التي تعلي من القيمة الفنية لهذا الشكل كثيراً لما فيه من اعـادة: «تركيب حوادث الحياة وجعلها تتماثل مع اعادة التركيب الدرامي لها. ففيه الصراع والتناطح وفيه أيضاً التآلف والتوادّ والانسجام»[63].

ويبدو لي أن بلاغة الصورة الجديدة تجنح إلى أن تكون (بلاغات) خاصة لما تؤكده من قيمة الكشف الوجداني وتحقيق الإثارة بكسر التوقع واضفاء معنى على الأشياء لا تمتلكه في ذاتها تمنحه لها القصيدة ضمن علائق تنبثق من خصوصية تجربة الشاعر وبراعة موهبته في الانتقاء والتنسيق والتركيب، لذا نرى أن قيمة أي نمط بلاغي سواء أكان تشبيهاً أم استعارةً أم مجازاً أم رمزاً لا يمكن أن تحدّد أو يفهم منها منحى ما دون أن تدرك ضمن السياق الكلي للقصيدة بترابطها واصدائها المختلفة النفسية والفنية، ولا يمكن أن نصل إليها بوضعها المحدود: «فإذا انفصلت الصورة الجزئية عن مجموعة الصور الأخرى المكوّنة للقصيدة، فقدت دورها الحيوي في الصورة العامة، أما إذا هي تساندت مع مجموعة الصور الأخرى اكسبها هذا التفاعل الحيوية والخصب»[64].

وحين حاولت بلاغة الصورة الجديدة أن تنأى عن علاقة المشابهة والمطابقة والحرفية والاستقصاء الشكلي تركت وراءها كل ما يمت إلى هذه العلائق بصلة من الأنماط التصويرية البلاغية أو جدّدت في رواسمها المعهودة فمالت طوراً عن التشبيه إلى الاستعارة وآخر عن الاستعارة إلى المجاز العقلي وفي طور آخر عن المجاز إلى الرمز.

ولا نعني بهذه الأطوار تعاقباً زمنياً أو مرحلياً وإنما نعني بها انعكاساً لمحاولات الشعراء المختلفة في مغادرة بلاغة تقليدية آسرة لا تعبّر عن خصوصية تجاربهم ورؤاهم، وكانوا في ميلهم من نوع بلاغي إلى آخر يسعون إلى تحقيق أكبر قدر من الحرية في حركة أخيلتهم وتحديث صياغاتهم بعيداً عن المألوف بافتراض انشاء: «علاقات بلاغية توحي بالمناخ العام للقصيدة أو الحالة العاطفية التي يريد الشاعر تقديمها. . . فهي وإن نأت عن الإدراك المباشر والسهل واكتسبت شيئاً من الغموض فإنه يجب على الشاعر أن يقنعنا بضرورة مجيء هذا النمط من الصور، أي توضيح وظيفته داخل الموضوع الشعري»[65].

(62) الرباعي، ص 171.

(63) المصدر نفسه، ص 172.

(64) اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 149.

(65) اطيمش، ص 246.

ونزع الاستخدام الجديد للمجاز نزوعاً[66] رمزياً وتشابه مفهوم المجاز الجديد مع دلالة الرمز في غناه الإيحائي وتجريده من حدود الحس والمادة وتلاشت الحواجز بين الصورة والرمز، ويبدو لي أن علينا التمييز بين ضربين، الأول: هو الرمزي الذاتي أو الفردي وغالباً ما يكون خاص الدلالة، وكثيراً ما يأتي على هيئة استعارة أو مجاز، ولا يتوصل إليه إلاّ من خلال نسقه وتجربة الشاعر الكلية ويحتاج إدراكه إلى جهد في التأمل الربط والتركيب، ولا تعدو الإحاطة به أن تكون ضرباً من الرؤية والحدس، والثاني: هو الرمزي العام أو الأنموذجي[67] على اختلاف مصادره المستقرة في اللاوعي الجماعي من دينية أو أسطورية أو تاريخية: «وإن الحكم على الرمز بحسب خصوصيته أو عموميته يحدده استقراء كامل لأعمال الشاعر أولاً وللتراث الفني من قبله ثانياً»[68].

ورأى اليافي أن علينا أن نميّز في رحاب الرمز الخاص بين نمطين من الرموز هما الشخصي والخاص: «فالشخصي صورة مغلقة تظل أقرب ما تكون إلى السرّ الذي يكمن بين الشاعر وتجربته، أما الخاص فالصق بوجهة النظر التي توضّح جوانبها نماذج الفنان مجتمعة»[69]، فالأول محدود في انتشاره عند الشاعر والآخر نقيضه تتضح من خلاله رؤية الشاعر المتكاملة.

ولا شك في أن النمط الرمزي الخاص بنوعيه نمط فني أولاً يرتبط بالسياق مباشرة على نحو يخرج تجربة الشاعر من النطاق العام إلى الموقف الفردي الشخصي في الانتقاء والتنسيق والإدراك فهو انعكاس لحركة ذهنية متفرّدة قادرة على احتواء الموجودات الحسّية في وحدة نفسية ـ فنية تعكس موقفاً شعورياً وفنياً من الواقع لا يقوم على تكرار رموز معهودة فقدت قابليتها على التعبير والكشف والإضاءة عند الشاعر.

ونلمس في الدراسات التي انتهجت المنهج الرمزي[70] تأكيد النوع الآخر من الرموز، أي الرمز العام، فبحثت في طبيعته وأنواعه ومصادره وأنماطه في حين انحسر اهتمامهم بالضرب الآخر كثيراً على الرغم من تيقنهم من أن: «هذا المنهج يعتمد على أشياء من خارج العمل الفني»[71]، واعتقادهم بعموم فيه ينافي روح النقد الحديثة التي تعدّ الشعر غير خاضع

(66) ينظر: المصدر نفسه، ص 250 واليافي، تطور الصورة الفنية، ص 288.

(67) قسم الرباعي أنماط الصور الأنموذجية في شعر أبي تمام إلى أنموذجية عليا أو دينية وصغرى وهي على أقسام، تنظر: ص 156 وما بعدها.

(68) اليافي، تطور الصورة الفنية، ص 284 وينظر: ناصف، الصورة الأدبية، ص 153 وما بعدها.

(69) اليافي، تطور الصورة الفنية، ص 284.

(70) ومن هذه الدراسات: عبد الرحمن: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي والبطل، الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري وله أيضاً الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، ط 1، الكويت 1980.

(71) البطل، الصورة الفنية، ص 29.

لقانون وأن كل قصيدة ذات حياة تتميز بالتفرّد والخصوص[71].

ويؤكد هذا المنهج ظاهرة تكرار الصور ويعتمد على الأنماط المكرّرة منها التي سميّت عناقيد الصور تأثراً بدراسات الغربيين في هذا المجال، ويهتم بدراسة المصادر والأصول التي نبعت منها الصور وكيفية ارتباطها بالمثل أو الأنموذجات العليا في الشعائر والأساطير عن طريق الموازنة بين عناقيد الصور أو تجمعاتها وبين أنماط أوسع توجد في الأساطير والشعائر الدينية القديمة، فالصور لا ترتبط بحياة الشاعر الشخصية بقدر ارتباطها بتلك الأحداث والشعائر[72].

وذكرنا أن الصورة الفنية في الشعر الحديث في تحوّلها من الغنائية إلى الدرامية وسعيها إلى تأكيد التفرد في ملامحها وخصائصها البنائية حقّقت طبيعتها عن طريق شكلين من أشكالها هما الرمز والأسطورة، ونتيجة لهذا ارتبطت أنماط الصورة في الشعر الحر بهذين الشكلين الفنيين في الغالب، ولا نعني بهذا أن الرمز والأسطورة لم يجدا طريقيهما من قبل إلى التجربة الشعرية بتياراتها المتنوعة، فهذا خلاف ما نريده، ودليلنا عليه أن أغلب الدراسات النقدية المعاصرة التي درست الصورة وفق المنهج الرمزي وصنّفت أنماطها الرمزية كان ميدانها شعرنا العربي القديم، لذا نريد هنا تقرير أن هذين الشكلين الفنيين قد أصبحا: «واسطة أساسية للبناء والفكر الفنيين»[73]. في الشعر الحر لا وسيلة لإخفاء مضمون أو تعبيراً عن دلالة حرفية شكلية.

وصنّف اليافي أنماط الصورة في الشعر الحرّ طبقاً للأساس الرمزي الذي تقوم الصورة الفنية عليه عند الشعراء، وتتضح في هذه الأنماط ملامح التجربة الحديثة وقوام عالمها الشعوري، ونلمح فيها أيضاً تأكيد الرمز الخاص أو رمز التجربة والرؤية وتخلّص الصورة الرمزية في التجارب الشعرية المبدعة من الدلالة الحرفية والعقلية العامة لهذين الشكلين.

ومن هذه الأنماط على ما يرى اليافي: الصور الثيمية «وهي تلك الصور التي تتردد في أعمال الفنان بأشكال بيانية مختلفة تحمل أبعاد تجربته الشعورية وتعبّر عن وجهة نظره تجاه الحياة، ويتبلور فيها موقفه العام والخاص»[75].

وتكشف دراسة الصور الثيمية أن الأبعاد الرئيسية للتجربة الشعورية: «تتركّز حول عدد من الظواهر أو المعطيات قد تتلاقى أو تتمايز. . إلاّ أنها تشكّل كلها مجتمعة قاعدة مخاض العصر ومأساته، ويمكن أن نحصرها في ست درجات أو خطوات هي: الهم والألم والسأم والحزن والغربة والضياع»[76].

(72) ينظر: عبد الرحمن، ص 179.

(73) ينظر: البطل، الصورة الفنية في الشعر العربي، ص 29.

(74) اليافي: تطور الصورة الفنية، ص 287 وينظر: فتوح، ص 142، واطيمش، ص 158.

(75) اليافي، تطور الصورة الفنية، ص 320 وما بعدها.

(76) المصدر نفسه، ص 321، والثيمة (Theme) كلمة تدل على الموضوع الرئيس أو المغزى أو الفكرة=

وقد تعبّر هذه الظواهر التي تعكسها الصور الثيمية عن تجارب ذاتية تطبعها بميسمها، وقد لا تعبّر عن ذلك، فليس هذا مهماً، وأن الأساس فيها ما تفصح عنه من مشكلات العصر ووجدانه بروح انسانية مدركة لا تقصر الواقع على الذات وإنما تتفتح آفاقها على المجال البشري الأرحب، وقد تبدو بعض هذه المشكلات مصطنعة لا تعبّر عن واقع حقيقي، تأثر بها الشاعر المعاصر على نحو مباشر أو غير مباشر: «بأزمات الشاعر الأوروبي. . . لكن هذا كله لم يكن ليجد صداه لو لم يصادف تربة نفسية خصبة لا في نوعية الموقف بل في مظهره»[77].

ومن الطبيعي أن تسود في الوصول إلى تواتر هذه الظواهر عند الشعراء المعاصرين الطريقة الاحصائية على الرغم مما فيها من روح تعميمية مجافية للخصوص الذي يؤكده النقد في دراسة الإبداع، ولكن لا يمكن أن يستهان بالنتائج التي توصلنا إليها من خلال هذه الوسيلة العلمية فهي ترسم خطوطاً عامة تيسر للناقد مهمته في الكشف عن مظان الإبداع وطبيعته.

ومن الصور الثيمية المعبّرة عن (ثيمة) الضياع قول صلاح عبد الصبور:

بحر الحداد:
الليلُ يا صديقتي ينقضي كعصفور
ويُطلقُ الظنونَ في فراشيَ الصغيرْ
ويُثقلُ الفؤادَ بالسوادْ
ورحلةِ الضياع في بحرِ الحدادْ. . .[78]. . .

والنمط الثاني من الصور في الشعر الحر هي: «الصور الفطرية أو الأولية أو الأنموذجية - وجميعها استعمالات واحدة - هي الصور التي تصدر عن اللاوعي الجمعي الذي يرقد في نفس الإنسان مستودعاً للتراث الإنساني الذي يتردد في كل زمان ومكان مرة إثر أخرى، ويعبّر عن رؤى الأجيال»[79].

وهذا النمط يعكس تطبيقاً لفكرة يونج عن المثل العليا، وحاول اليافي تصنيفها إلى

= المحورية التي ترافق أي نص أدبي أو اداء ولا سيما الموسيقى فتشد أجزاء العمل الفني وترد تشعباته وفروعه التي انبثقت من تلك الفكرة، إليها، فتبعد عنه انفلاته عن وحدتها وجوها المتماسك ولذا أرى هذه التسمية غير موفقة كثيراً.

(77) اليافي، تطور الصورة الفنية، ص 327.

(78) ينظر المصدر نفسه، ص 326 ومصدره وفي كلمة (ينقضي) زحاف غير جائز.

(79) المصدر نفسه، ص 334 ويقسم هذا النمط من الصور قسمين: الصور الجذرية وهي صور مفردة ترتبط بالوضع اللغوي للكلمة أكثر مما ترتبط بالمصدر شعورياً كان أو غير شعوري، والصور الأنموذجية التي تنبثق من اللاشعور الجمعي وتظهر في صلب العمل وكأنها جزء لا يتجزأ منه بخلاف الأخرى المستعارة من الثقافة أو المنقولة عنها فهي أقرب إلى البروز والنتوء والانفصام عن نسيج العمل، ينظر المصدر نفسه، ص 336 وما بعدها.

مجموعات طبقاً لهذه الفكرة منها: صور النماذج المتقابلة التي تقوم على نسبة فعلين متناقضين إلى موضوع واحد كأن تكون الشمس مصدراً للحياة والفناء في آن أو تكون المرأة شركاً منصوباً أي شراً، ومرقاة للخلاص أي خيراً وهكذا[80]، وصور النماذج البدئية[81] هي صور الموضوعات التي كان لها تأثير كبير في معتقدات الإنسان البدئي ويتصور أن لها تأثيراً مباشراً في واقعه فيصوّرها تصورات حسّيّة مختلفة تستوي في ذلك لديه الموضوعات النباتية والحيوانية والجمادية، فتصور مثلاً الريح والرعد والبرق والموضوعات الطبيعية كلها على أنها شخصيات تمتلك دوراً مهماً ليس فقط في العالم الخارجي فحسب وإنما في حياة الإنسان، ومنها قول صلاح عبد الصبور في الريح:

ثم أصغيتُ لصوتِ الريحِ تبكي فبكيتهْ[82].

والمجموعة الثالثة صور الأمثلة الدائرة ما بين الموت والحياة والمنتهية بالولادة الجديدة. ويرى اليافي أنها أكثر الصور من حيث الكم وأعمقها من حيث الكيف لارتباطها بموضوع، الرؤية السمة الرئيسة للشعر المعاصر وتعكس الحاجة الماسة للتحول ونداء الأعماق بالتغيير[83].

ومن هذه الصور قول صلاح عبد الصبور:
وحينَ يأفُلْ الزمانُ يا حبيبتي
يُدركنا الأفولْ
وينطفي غرامُنا الطويلُ بانطفائنا
يبعثنا الالهُ في مساربِ الجنانِ درّتينْ
بين حصىً كثيرة[84].

فالأفول أو الموت يفضيان إلى عودة الحياة والولادة الجديدة.

ودرس اليافي النمطين السابقين من أنماط الصورة في الشعر الحر مستنداً إلى تحليل عناصرها المضمونية ووسائلها الذهنية والفكرية في الإطار العام لمجموع الأعمال بوصفها

---

(80) ينظر المصدر نفسه، ص 338 وتطبيقاته.

(81) ينظر: المصدر نفسه، ص 339.

(82) ينظر: المصدر نفسه، ص 340 ومصدره.

(83) ينظر: المصدر نفسه: «ويمكن أن نردّ التلازم بين الموت والحياة إلى الفترة البدئية التي اقترنت فيها صور الفناء بصور الحياة. . .
ومن يرجع إلى فريزر في كتابه: (الغصن الذهبي)، وأحاديثه عن الفناء ودنيا اكتمال الضوء في الفكر الميثولوجي القديم يرى أن الحالات السابقة جميعها لا تجد استجابات فردية وإنما استجابات جماعية لأنها تعبير عن اللاشعور الإنساني العام الذي بدأ منذ سالف الزمان وما زال يتردد حتى الآن». المصدر نفسه، ص 341 .

(84) ينظر: اليافي، تطور الصورة الفنية، ص 341 ومصدره.

أداة الرؤية التي تحملها في تعبيرها: «عن موقف الفنان أولاً (الصور الثيمية) وبوصفها واسطة اللاشعور الجمعي الإنساني إلى الظهور والتجلي ثانياً (الصور الفطرية)»[85] في حين درس الصورة في النمط الثالث: الصور العنقودية في ضوء تجمعاتها أو ارتباطاتها داخل ذهن المبدع والفرق بينها وبين النمطين السابقين أنها تعني بالصورة عند الشعراء منفردين بوصفهم شخصيات متمايزة لا مجموعات مشتركة متلاقية فتهتم بتجمعات الصور عند الشعراء في ضوء التمايز والاختلاف لا التشابه والتجانس والالتقاء، أما الوسيلة إلى دراسة الصور بهذا النهج فتتم: «بتتبع صورة الشيء الواحد في جميع أعمال الفنان وتقول لم ارتبطت بصورة كذا مثلاً، أو تذكر الارتباط وبذلك تكشف ليس عن ماهية ذهن الشاعر وطريقة نموه نفسياً فحسب، بل عن أسس العلاقات العضوية في صوره، ونوع خياله وطبيعة تركيبه أيضاً»[86].

وعن طريق تحليل هذه الصور وتصنيف تجمعاتها نصل إلى ما ترمز إليه من اهتمامات المبدع وطبيعة تعامله ذهنياً مع الواقع بمختلف اشكاله وتسلك دراسة الصور العنقودية مسالك عدة عند الغربيين منها: «اتخاذ الحيوانات والطيور مفاتيح جوهرية تسبر غور الذهن الشعري، وتُري طبيعة تياره، ونوع ارتباطاته وطرائق تركيبه»[87].

ولا يسلك اليافي في دراسته للصور العنقودية هذا المسلك ويختار آخر يقوم على: «ملاحظة تجمعات الصور المتمكنة[88] في ضوء الموقف العام للشخصية حيث يرتبط معطى بمعطى يلازمه ـ على الأغلب ـ ليشكل معه علاقة أو وحدة عضوية إذا ما استدعى أحد حديها أو حدودها سرعان ما تلبث بقية الحدود أن تستجيب للداعي وتبرز على السطح»[89].

ويكشف هذا المسلك عن الطبيعة البنائية للذهن على أساس نسق عضوي مترابط لا يكتفي برصد الموضوعات الشعرية للشاعر وإنما يدرسها وفق علائقها البنائية الذهنية، ووجد اليافي أن تجمعات الصور في شعرنا الحديث قامت على شكلين من الترابطات، الأول قائم على الاقتران والتماثل من فهم الموقف العام الموحد للشاعر الذي تقوم برصده علاقة الثنائيات البنيوية، ويمثل اليافي[90] لهذا الضرب من الترابطات بصور عبد المعطي حجازي

---

(85) المصدر نفسه، ص 344.

(86) المصدر نفسه، ص 345.

(87) اليافي، تطور الصورة الفنية، ص 346، ويمثل اليافي لهذا المسلك في دراسة الصور العنقودية عند الغربيين بدراسة (أرمسترونغ) عن خيال شكسبير التي انتهى منها بفحصه لتجمعات الصور المتمكنة إلى أن المخلوقات غير الإنسانية لها في ذهن شكسبير دلالات رمزية تناسب الشخصيات التي ذكرتها، والنص الذي ظهرت فيه، وثيمة العمل التي احتوتها، فالحدأة تقترن لديه بالموت، والحشرات والفئران بالمرض وهكذا. . ينظر: المصدر نفسه، ص 346 وهذا مسلك سطحي غير مقبول.

(88) يقصد اليافي بتعبير، الصور المتمكنة، الصور الغالبة على شعر الشاعر.

(89) المصدر نفسه، ص 346.

(90) ينظر: المصدر نفسه، ص 347.

التي يمكن ردّها إلى سلسلة متوالية هي: الحزن ـ الليل ـ الشتاء ـ السجن ـ المدينة ـ الموت، وحدودها جميعاً يتم ترابطها عن طريق الاقتران بالتماثل من خلال الموقف العام للشاعر ومنها هذه الصورة:

أبي
اليكَ حيثُ أنتْ
إليك في مدينةٍ مجهولةِ السبيلْ
مجهولةِ العنوانِ والدليلْ
إليك في مدينة الموتِ، اليك حيث أنتْ
أولىٰ رسائلي
وانها رسالةٌ حزينةٌ حزينةْ

ويبدو لي أن هذه المظاهر المكررة في شعر حجازي وأبرزها الحزن والمدينة والموت تعكس موضوعاً معاداً أدمن عليه الشاعر، ولعل هذا هو التفسير الغالب لأطّراد الصور العنقودية عند الشعراء المعاصرين، وأن تركيبها، أي المظاهر، على نحو انسيابي اقتراني عنده يعكس غلبة الطبيعة الغنائية على شعر هذا الشاعر، فلا يعكس شعره قضية ما أو رؤية أو كشفاً لبساطة المعنى لديه وتسطيحه[91].

أما الشكل الثاني من الترابطات فتمثله صور عبد الصبور العنقودية حيث نجد أن البناء فيها يتم غالباً عن طريق التضاد أو التقابل بين الثنائيات المختلفة ومنها الحزن ـ الضحك ـ الليل ـ النهار ـ الحب ـ الكره . . . الخ[92].

ومثال هذا النمط من الصور وبنائها التقابلي قول صلاح عبد الصبور في الساعين وراء الحياة:

المسرعينَ الخطو نحو الخبزِ والمؤونةْ
المسرعين الخطوَ نحوَ الموتْ[93].

فقابل بين السعي وراء الحياة والسعي وراء الموت، وهذا مثال لطبيعة بناء الصور العنقودية في شعر هذا الشاعر حيث تتساوى في عالمه المتناقضات فيصبح الشيء حاملاً معنى نقيضه، بل لا يرى الشيء إلاّ في طوايا نقيضه، عاكساً بذلك طبيعة التوتر الدرامي في الحياة القائم على الصراع والتناقض، مما يجعل شعره أقرب إلى الروح الدرامية إذا ما قسناه بشعر حجازي[94].

(91) ينظر: اليافي: تطوّر الصورة الفنية، ص 349.

(92) ينظر: المصدر نفسه، ص 349.

(93) ينظر: اليافي، تطوّر الصورة الفنية، ص 350 ومصدره.

(94) رصد اليافي مجموعة من الظروف التي يمكن معها أن تتحقق تجمعات الصور واستقطاباتها، وتعود إلى=

وبقي لنا في تحديد أنماط الصور الرمزية ومناهج نقادنا في تحليلها وتحديدها أن نميّز بين الصور الرمزية التي تستند في بنائها إلى الرمز أو الأسطورة، وقد اتضحت في شعرنا الحديث والصور التي تقوم على فكرة المذهب الرمزي المتجسّدة في نظرية العلاقات وتراسل الحواس والمدركات خاصة، ونقصد بهذه النظرية معناها المذهبي القائم على انهيار ما بين المدركات والمحسوسات من حواجز شيئية في النفس أولاً، وفي الكون ثانياً، لا فكرة التراسل الحسّية التي تحتفظ فيها كل حاسة بخصوصيتها ضمن علاقة استعارية بسيطة لا تقوم على الوحدة والصهر، فهذه الصورة بمعناها الاستعاري لا الرمزي شائعة في قصائدنا القديمة والحديثة[95].

أما الضرب المذهبي منها فقد وجد اليافي نواة له في قسم من صور شعرنا الحديث ضمن أنماط الصور التي رصدها تحت محور الصورة الفنية في الشعر الرومانسي وأطلق على نمطها: «الصور المتجاوبة، أو المتراسلة أو المزدوجة أو المحوّلة وكلها اصطلاحات تحمل دلالة واحدة هي الصور التي تصف مدركات حاسة من أخرى فتعطي المسموعات ألواناً، وتهب الألوان انغاماً... أي تقيم صلات متداخلة بين معطيات الحواس المختلفة... وتكون النتيجة وحدة في الحواس فسيحة عميقة تتشابك على رحابها المشاهد والألوان والأصوات وتمتزج»[96].

واستعان بالمنهج الاحصائي وطبّقه على الصور المتجاوبة وتصنيفها في شعر أبي شادي وعلى محمود طه وإبراهيم ناجي ومحمود حسن اسماعيل وحاول أن يلتقط عن طريق الإحصاء، الحاسة الغالبة التي يتم تحويل الحواس والمدركات إليها عند الشاعر[97]، وما يعكسه تفاوت ميلهم إلى واحدة دون أخرى من طبيعة أخيلتهم ونفسياتهم.

وقبل أن ننتقل من محور التشكيل بأنماطه المختلفة التي ضمّت اشكالاً متباينة من الصور، إلى محور البناء، نود أن نلمح إلى أننا لم نطمح في دراستنا للأنماط أن تكون

= الظهور باستمرار، ينظر المصدر نفسه، ص 353 وهي ظروف عامة لا يصلح اطلاقها على الشعراء جميعاً.

(95) وجد الرباعي لأبي تمام أمثلة لهذه الصور القائمة على فكرة التراسل البسيطة بمعناها الاستعاري المجازي لا الرمزي، تنظر: ص 148 وما بعدها.

(96) اليافي ، تطوّر الصورة الفنية، ص 195 وفصّل الحديث في تطور فكرة تراسل الحواس ومراحلها عند الغربيين، ينظر المصدر نفسه، ص 196.

(97) وجد أن الحاستين الرئيستين في صور هؤلاء الشعراء هما السمع والبصر، وأن الأخرى تتجه إليهما وصوبهما، المصدر نفسه، ص 202 وما بعدها، ورأى أنهم يمثلون بدء الظاهرة الرمزية التي طوّرها الذين أتوا بعدهم من رمزيين وواقعيين واستخرجوا من أغوارها أنواعاً من الرؤى، ولم يشر إلى هؤلاء الشعراء لأن رصد هذه الظاهرة في أشعارهم يحتاج إلى دراسة مستقلة على ما يرى. ينظر: المصدر نفسه، ص 207.

احصائية تسعى إلى ذكر ما أوردته الدراسات النقدية في هذا المجال كافة بقدر ما حاولنا رصد أنماط الصور المهمة التي قامت عليها دراسات الصور وتصنيفاتها بين منهج وآخر على نحو عام، يحدونا على ذلك أننا لم نهدف في دراستنا إلى تحديد أنماط الصورة في شعر شاعر ما أو عصر ما وما يقتضيه هذا التحديد من الإلمام بكل ما يخص أنماط صور الشاعر أو العصر وخصوصيتهما، فالتنظير النقدي يرمي إلى تحقيق نظرة استقصائية شاملة تأخذ الظاهرة في ضوء المتشابه المتواتر منها ويأتي دور التطبيق فيما بعد ليقوم بتعميق التميّز والتفرّد.

وسنحاول دراسة أنماط الصورة في محور البناء على أنها نوعان: الأول أنماط الصور من حيث علائق الصور بعضها ببعض وأساليب بنائها، والآخر علاقة الصور ببناء القصيدة العضوي.

صنّفت أغلب دراساتنا النقدية، تأثراً بالغربيين، أنماط الصور في ضوء علائقها ببعضها إلى الصورة المفردة أو البسيطة، والصورة المركّبة، والصورة الكلية، والقصيدة ـ الصورة أو التوقيعة[98].

وتعد الصورة المفردة أبسط أنماط الصور البنائية، من حيث اشتمالها على تصوير جزئي محدّد يقدم لنا ما نسميه الصورة البسيطة التي يمكن أن تدخل في تكوين بناء الصورة المركّبة وهي أشمل وأكثر تعقيداً، وتنبع أهمية دراستها على نحو مستقل من دورها في التعبير عن المعاني والأبعاد النفسية للتجربة الشعرية، فهي تتمتع بقيمة مستقلة فنياً ومعنوياً ولكنها ليست منعزلة انعزالاً تاماً عن القصيدة وغير منقطعة عن غيرها من الصور فهي ترتبط بها ارتباط الجزء بالكل[99].

ونظرت دراساتنا النقدية إلى أساليب بنائها من زوايا مختلفة، ويبدو لي أنها تتفق فيما بينها لكونها، أي الصورة المفردة، تفقد الكثير من قيمتها إذا ما عزلت عن سياق القصيدة الكلي أو أضيفت إليها سمة تجريدية، وأن دراستها على نحو مستقل مبررة بقصد التحليل الجمالي وحده، فالاستقلال المفترض لا يتأتى إلاّ من الارتباط الجدلي بالجوهر.

ويمكن أن نكثّف هذه الزوايا المختلفة في جانبين: لغوي رأى أن أسلوب بناء الصورة المفردة يعتمد على المفردة وحدها سواء أكان ذلك عبر الوصف أم العطف أم التضاد أم التكرار[100].

(98) ومن أمثلة هذه الدراسات ينظر: أبو أصبع، ص 43 وما بعدها واسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 149 ويوسف الصائغ، ص 173، وقد دمج بين أنماط الصور البنائية وأنماط بناء القصيدة فقد صنفها إلى الصورة المفردة، والقصيرة، والطويلة، وينظر: الرباعي، ص 177 وما بعدها.

(99) ينظر: أبو اصبع، ص 42.

(100) ينظر: يوسف الصائغ، ص 173 وما بعدها، والدليمي، ص 37 وما بعدها ومدحت سعد محمد الجبار، الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، تونس 1984، ص 68-85، والزيدي، ص 89 وما بعدها وتنظر الأمثلة التي أوردتها هذه المصادر على هذه الأنماط البنائية للصورة المفردة.

وحاول اللسانيون[101] دراسة أساليب البناء اللغوية للصورة الشعرية المفردة باخضاعها للمستوى الدلالي، وقد استخلص أحدهم[102] النظام الذي على ما يعتقد، يمكن أن تقوم عليه الصورة في علائقها البنائية، وفي استعمال النعوت رأى أننا إذا أخذنا نعتاً في مجال ما ووصفنا به منعوتاً ينتمي إلى مجال آخر حصلنا على صورة غير عادية على نحو هذا المثال:

واسعة
عين جميلة = صورة عادية أولى
خضراء

أيام شمسية
صيفية = صورة عادية ثانية.

فإذا أخذنا نعتاً من الصورة الثانية ووصفنا بها العين وهي نواة الصورة الأولى حصلنا على صورة غير عادية:

عين - صيفية[103].

والجانب الثاني بلاغي صنّف أنماط بناء الصورة المفردة طبقاً لعلائقها البلاغية بين الحس والتجريد، وحاولت الدراسات في هذا الجانب أن تجمل الأنماط البنائية للصورة فيما ذكرناه في محور التشكيل من تلك العلائق وأبرزها: بناء الصورة المفردة عن طريق تبادل المدركات بالتجسيد أو التشخيص أو التجريد أو التجسيم، وبناء الصورة عن طريق تراسل الحواس، وبناء الصورة عن طريق التشبيه والوصف المباشر، أو بتعبير آخر بناء الصورة الاستعاري والرمزي والتشبيهي[104].

وقد قسّم الرباعي البناء الافرادي نمطين: الأول الصورة الراكدة: «وهي التي لا تزال غير متمكنة في أعماق النفس والخيال وغير قادرة، لذلك، على أن توجد نفسها في امتدادات على السطح»[105]. فالصورة الراكدة عنده هي صورة هامدة لأنها تتشكل خارج الانفعال، ومنها قول أبي تمام متغزلاً:[106]

(101) ينظر: الزيدي، ص 86 حيث ذكر عدداً من الدراسات الغربية المستفيدة من المنهج اللساني في تحليل الصورة الشعرية المفردة.

(102) محمد بن صالح بن عمر في بحثه عن التحليل الهيكلي للقصيدة العربية، ينظر: الزيدي، ص 88 وما بعدها.

(103) ينظر: المصدر نفسه، ص 89 ومصدره.

(104) ينظر: أبو أصبع، ص 44-60 وأمثلته التطبيقية، وينظر: الرباعي، ص 161-172 واستشهاداته.

(105) الرباعي، ص 177.

(106) ينظر: المصدر نفسه ومصدره.

أعينـا علـى ظبيٍ جُعلتُ نصيبَـهُ ومـا ليَ فيـه مـا حييتُ نـصيـبُ

فالظبي لم يتخذ وضعاً صورياً يلتفت إليه، ولم يثر تبعاً لذلك في الخيال أوضاعاً تخيلية، وظلت صورة الظبي عامة غير مخصصة.

أما النمط الثاني، فالصورة النامية ويعني بها: «الصور التي لا تكتفي بحدود عامة وإنما تنمو في أوضاع خاصة، ومن سمة هذه الأوضاع الخاصة أن تخرجها ثرية نابضة بالحياة»[107] ومنها قول أبي تمام:[108]

قـومٌ إذا أعـينُ الآمـال جئـنَهُـمْ رجعنَ مكتحـلاتٍ عـائرَ الـرّمـدِ

فاتخذت الصورة هنا وضعاً صورياً خاصاً اكسبها حيوية: «فالآمال عيون ولكنها تعود وهي تكتحل الرمد»[109].

أما الصورة المركّبة فهي مجموعة من الصور البسيطة المؤتلفة القائمة على تقديم عاطفة أو فكرة أو موقف على قدر من التعقيد أكبر مما تستوعبه صورة بسيطة فيتخذ الشاعر هذا النمط البنائي للتعبير عن تلك الفكرة أو العاطفة أو الموقف[110].

فالصورة المركّبة، إذاً، نمط بنائي يعبّر فيه الشاعر عن فكرة معقّدة من جانب ويخلق عن طريقها من جانب آخر حالة انتظام داخلية بين الصور تتسم بالتمازج والتكامل والتداخل يكشف النقاب عنها جهد الناقد التحليلي.

وحين حاول الرباعي تحديد أنماطها في شعر أبي تمام حدّد لها نوعين الموّسعة والمكثفة[111]، ويقصد بالموسّعة: «التي تؤلف منظراً عاماً مشكلاً من مجموعة من الصور الثانوية المترابطة ضمن إطار خيالي محدد الجوانب مهما اتسع»[112] أما المكثّفة: «فتشكل في الخيال منظراً صورياً ممتداً توحي به مجموعة قليلة من الصور المتداخلة»[113] فنظر بذلك إلى صور أبي تمام وفق نظرة معاصرة تقيم أساس الاختلاف بين أنماط بناء الصور المركّبة طبقاً لحالات الخيال بين التقييد في أوضاع صورية مرسومة (الصورة الموسّعة) تتسع اتساعاً

---

(107) المصدر نفسه، ص 179.

(108) ينظر: المصدر نفسه ومصدره.

(109) الرباعي، ص 179 ورأى أن الصور النامية على قسمين بسيط ومعقد يفرق بينهما على أساس الأوضاع النمائية للصورة ومنها ما يأتي عن طريق الفعل أو الكيفية أو المكان أو الزمان أو اللون أو عدد الأوضاع النمائية، ينظر: المصدر نفسه، ص 180 وما بعدها.

(110) ينظر: أبو أصبع، ص 60 والرباعي، ص 181.

(111) اعتمد في هذا التقسيم على دراسة ولز لأنماط المخيلة والصور المرتبطة بها، ينظر: وارين وويليك، ص 258.

(112) الرباعي، ص 182 وينظر مثاله.

(113) المصدر نفسه.

نطاقياً موحداً، إن جاز التعبير، والخيال القادر على التحرر والامتداد في أنحاء أخرى تثيرها الأوضاع المرسومة، على هيئة ايحاءات (الصورة المكثّفة) ومن النمط الثاني قول أبي تمام[114]:

ثوىً بالمشرقين لهم ضجاجٌ أطارَ قلوبَ أهلِ المغربينِ

«فالمشرق والمغرب أصبحا... منشورين فوق رقعة واحدة يقع عليها فعل واحد فيتأثران به تأثراً مشتركاً في لحظة واحدة من الزمن»[115].

ولعل هذه الأنماط البنائية التي حددها للصورة المركّبة تعكس على نحو ما طبيعة بناء هذه الصورة في شعرنا القديم ووسائلها البنائية المرتكزة على طبيعة الشعر ذاتها ولكن لا يصح تعميمها على تراثنا الشعري ونصوصه الزاخرة بانماط الصور المختلفة.

أما النظر إلى طبيعة العلائق البنائية للصورة المركبة في الشعر الحر فكان من زاويتين: الأولى من خلال حشد الصور التي بمجموعها تشكل صورة كلية، ويمكن أن يتم هذا الحشد بعدة أشكال إما عن طريق التشبيه المركّب، أو عن طريق تراكم الصور المنتقاة بعناية مما يشبه التقطيع (المونتاج) ويأسلوب تداعي المعاني[116]، فكل صورة مفردة غير مقصودة لذاتها في هذا البناء وإنما هي عنصر من تركيب أكبر تتفاعل مع بقية عناصره وتتكامل معها، فالصورة المفردة، إذاً، تتآزر في تصوير جانب متكامل من جوانب الأثر الكلي الذي يريد احداثه الشاعر بقصيدته[117].

والزاوية الثانية ترصد العلاقة في الصورة المركّبة من خلال تكامل الصور المفردة التي ترتبط ارتباطاً عضوياً وتكون الصورة مكملّة للأخرى في بناء فني موحد، وتكون الصورة المفردة داخلها بسيطة تفصيلية غالباً ما تؤدي دوراً شَارحاً أو تفسيرياً لجلاء الصورة المركبة[118].

ويبدو النمط البنائي الثاني أقل تعقيداً من الأول يتسم بطبيعة تفصيلية تتحرك ضمن مساحة ذهنية صغيرة تمتد بانبساط ووضوح، فالصورة المفردة فيها بمثابة تنويعات على أصل واحد ثابت توصلنا إليه صورة واحدة منها، غير أننا نخرج من تكامل هذه الصور داخل الصورة المركبة بصورة أكثر تفصيلاً وجلاءً[119].

---

(114) الرباعي، ص 184 ومصدره.

(115) ينظر: المصدر نفسه، ص 184.

(116) للتوسع في طبيعة بناء الصورة عن طريق التقطيع (المونتاج)، وأسلوب تداعي المعاني وتيار الوعي الروائي، ينظر: أبو أصبع، فصل الأساليب المستعارة من الفنون الأخرى، ص 312-350.

(117) ينظر: المصدر نفسه، ص 62 وما بعدها وتنظر أمثلته: ص 63-69.

(118) أبو أصبع، ص 69,63 وتنظر أمثلته: ص 69-74.

(119) ويبدو لي أن هناك تشابهاً بين هذين النمطين البنائيين للصورة المركّبة في الشعر الحر وما حدّده الرباعي=

وارتبطت، الصورة الكلية في دراساتنا النقدية بالنظرة إلى وحدة القصيدة وهي من المشكلات المعقّدة التي وقف عندها النقد في مراحل التطور والتجديد المستمرة في القصيدة العربية وصولاً إلى تحقيق حالة تكامل وامتزاج وتفاعل في النسيج الشعري الداخلي ترمي إلى تآلف العناصر التركيبية والتقائها في جوهر فني ـ نفسي قادر على احتواء الأفكار المتضاربة في وحدة انسجامية خاصة.

وواجهت مشكلة الوحدة العضوية وعلاقتها بالصورة الكلية الباحث في شعرنا القديم نتيجة لما اشاعه قسم من نقادنا الأوائل من اعتقاد مخطىء كانوا مؤمنين بصدقه رأوا من خلاله أن الشعر العربي القديم قائم على نوع من الوحدة ولكنها وحدة جزئية تتمثل في البيت الواحد، فكل بيت وحدة قائمة بذاتها لا علاقة لها بما قبلها وبما بعدها، وظل هذا الاعتقاد مسيطراً على عقول كثير من النقاد حتى عصرنا هذا، وقد هاجموا القصيدة العربية القديمة لأنها خالية من الوحدة العضوية، وكانت الوحدة العضوية عندهم تساير المذهب الرومانسي في الفن، فبحثوا عنها فلم يجدوها لأنهم كانوا يبحثون عن القبّعات في دنيا العمائم[120].

وحاول الرباعي، الوصول إلى حلّ لهذه المشكلة ليتمكن من توجيه ما كان يحس به من وحدة بنائية ـ نفسية في شعر أبي تمام فرأى أن دراسة الوحدة العضوية في القصائد القديمة من خلال نوعين من الوحدة، الأولى: الوحدة المنطقية أو المعنوية، والثانية: الوحدة الحسّية المباشرة ضرب من الوهم، فالوحدة في الشعر هي غير وحدة المنطق الفلسفية: «والشعر الذي يلتقي مع الفلسفة يختلف عن المنطق لأن الشعر، بوصفه فناً حدسياً، نظام انفعالي داخلي يتحول بالخيال إلى موضوع خارجي متّحد وفق نظام خاص... فصفة الوحدة في الشعر الشمول وصفتها في المنطق التجزئة»[121]، أما مسألة الوحدة الحسّية وما أشاعه باحثون فيما يتصل بها من أن القصيدة القديمة مبنية على أساس غير قائم على علاقة بين النفس والأشياء، فقد انتهى فيها إلى أن هذا الحكم غير منطقي وهو غير منطبق على شاعره خاصة، وأن اختلاف عناصر الصورة عند أبي تمام وما يمثّله اجتماع الصور من صورة كلية يتحقق في وحدة جمالية يمثلها نظام: «الوحدة في التنوع أو النظام مع التغاير»[122].

ونخلص من هذا إلى أنه لم يرَ هناك عائقاً عن أن تتحقق الوحدة في القصيدة مع

= لصور أبي تمام المركّبة من طبيعة بنائية، الموسعة والمكثفة، وهذا يؤكد لنا ما قررناه من تأثر أغلب دراساتنا النقدية بما توصل إليه الغربيون من نتائج في بحوثهم وتحليلهم لهذا الجانب ولم يصدهم عن ذلك كون الشعر قديماً وحديثاً.

(120) ينظر: الرباعي، ص 187 وما بعدها وعبد الرحمن، ص 19.

(121) الرباعي، ص 188.

(122) المصدر نفسه، ص 192 وقد حذا بهذا الضرب من الوحدة حذو النقاد الغربيين فرأى أنهم اهتموا بهذه الوحدة من ارسطو حتى الآن على ما وضّحه ومزات في كتابه: بنية الكلية العينية في الأدب ولم نهتم بها نحن وظل اهتمامنا بقضية اللفظ والمعنى يسد علينا الطريق اليها، تنظر: ص 192.

التنوع، وأن الصورة الكلية هي صورة لهذه الوحدة الخاصة، فالصور المختلفة داخل القصيدة القديمة لا تتنوع لأجل التنوع ولا تتراكم بقصد التراكم، وإنما هي تتنوع وفق مقياس فني يعود إلى طبيعة مزج العناصر: «فتداخل العناصر المتجانسة مع غيرها من العناصر الأخرى يشكل وحدة تختلف عن الوحدة التي يشكلها تتابع مثل هذه العناصر المتجانسة تتابعاً غير منقطع أو منقطعاً تقطيعاً بسيطاً بتدخل عنصر أو عناصر قليلة مغايرة، وأن هذا يدعونا إلى التمييز بين نوعين من الوحدة: الأول وحدة بسيطة واضحة، والثاني وحدة معقّدة عميقة»[123].

ولم يقتصر على تقصّي طبيعة هذه الوحدة الخاصة في شعر أبي تمام القائمة على الوحدة في التنوع والنظام مع التغاير من الناحية الفنية فحاول تحديد ماهية الوحدة النفسية في شعر أبي تمام بافتراض أولي قائم على أن أي اختلاف في الشعور مهما كان بسيطاً يتبعه اختلاف مماثل في الصورة، وأن الانفعالات المتعددة المتنوعة في الذات لا تجد لها مستقراً، إذاً، إلاّ في موقف يضعها فيه الشاعر، أو بعبارة أخرى إلاّ في معادل حسّي يوازي سيادة الشعور المسيطر أو العاطفة الغالبة على القصيدة.

وعليه عدّ القصيدة صورة كبرى أو بناءً كلياً ناتجاً عن اندماج الذات في الموضوع وأن هذا البناء جاء في شعر أبي تمام على أشكال ثلاثة اندمجت فيها ذرات الذات، طبقاً لقوله، في الموضوعات الجزئية الداخلية وهذه الأشكال هي الكلي الموافق وهو الذي ترتاح فيه النفس إلى موضوعها فتبدو منشرحة مسرورة، ويكثر هذا البناء في الغزل والوصف ويقل في غيرهما، والكلي المخالف الذي تغاير فيه الذات موضوعها من دون صراع وتمرد ويكثر هذا الشكل في الزهد والعتاب والاعتذار وغيرها، والكلّي الدرامي، وهو الذي ترى فيه الذات قلقة متوترة تجد نفسها في موضوعات كثيرة متنوعة متنافرة ولهذا يطول هذا الضرب من القصائد[124].

وإذا كان الرباعي في حديثه عن الصور الكلية والبحث عن تجلياتها النفسية في شعر أبي تمام ورصده لهذه التجليات في ثلاثة مواقف قد حاول ربط الصورة بنفسية مبدعها طبقاً لما يعرفه عن حياة شاعره وما تمثل منها في شعره ضمن منهج فني، نجد أن نصرت عبد الرحمن وهو سابق عليه، قد حاول بمنهجه الرمزي دراسة الصورة الكلية في شعر عصر ما قبل الإسلام طبقاً لوحدة موضوعية رمزية، فقد رأى أن محاولة الكشف عن الوحدة العضوية تحتاج إلى معرفة نظرة الإنسان في ذلك العصر إلى الكون وعوامل الوحدة فيه وهذه

(123) الرباعي، ص 193 وما بعدها وتنظر أمثلته التي حلّلها وفق رسوم تخطيطية تعكس طبيعة مزج العناصر في صور أبي تمام ضمن الوحدة الكلية للقصيدة مستعيناً بالإحصاء، وتوصل من خلال هذا إلى العلائق القائمة بين العناصر داخل القصيدة عنده وأشكال الازدواج بين الصور المتجاورة فيها، ومنها ازدواج التجانس وازدواج الاختلاف وازدواج التنافر، ص 194-207.

(124) ينظر: الرباعي، ص 212 وما بعدها وأمثلته على هذه الأشكال.

مسألة لا يمكن الوصول إليها لتدخل قضية الإيمان بالقوى الغيبية في الفكر السائد، ولذا اتجه إلى دراسة الوحدة الموضوعية وتبدت له هذه الوحدة في مواقف[125] تتضمنها القصيدة وهي على تعددها تتكون من ثلاث علائق: الأولى علاقة الذات بالآلهة، والثانية علاقة الآلهة بالموضوع، والثالثة علاقة الذات بالموضوع، فالعلائق في فكر عصر ما قبل الإسلام، إذاً، ثلاثية المصدر: الذات والموضوع والآلهة، وليست ثنائية تتمثل في الذات والموضوع، على ما هي الحال في الفكر الحديث، وحداه هذا على تحديد ثلاثة أبنية مضمونية تركن إليها طبيعة العلاقة الثلاثية تلك، هي: البناء التوافقي في تلك القصيدة وفيه تتفق علاقة الشاعر بالموضوع مع علاقة الآلهة به، والمفارق وفيه يتعارض موقف الآلهة من الموضوع مع موقف الشاعر منه، والمنقطع وتتكون فيه القصيدة من موقفين هما: الذات والآلهة، والذات والموضوع، ولا يظهر الشاعر موقف الآلهة من الموضوع[126] .

فإذا كان اللوم أو القصور الذي وجّه إلى نقدنا القديم محصوراً في النهج التجزيئي واغفال النظر إلى وحدة القصيدة[127] وترابطاتها، فإن نقصاً مقابلاً يلحق المنهج الحديث إذا ما أسرف في الضغط على كلية التجربة الشعرية القديمة لتبوح بما لا تكنّه من قيم فنية ونفسية معاصرة، لأن هذا يعني تقديم رؤية مستقلة عن الظواهر ومن ثم فهي لا تفسرها ولا تقوّم إمكاناتها حقاً بقدر ما تكون قلقة بإزائها لا تسعى إلى الكشف الجديد سعيها إلى استنباط نتائج توفيقية لا تتمتع عندنا بثبات، ولو كان نسبياً، ولا قناعة، ولو كانت آنية.

وبما عرضناه عن الصورة الكلية نكون قد دخلنا إلى المستوى الثاني من دراستنا للأنماط، وهو علاقة الصورة ببناء القصيدة العضوي، وقد ذكرنا ما يخص هذا الجانب من شعرنا القديم ودراساتنا النقدية للوحدة البنائية فيه. وبقي لنا أن نقف عند الدراسات النقدية لشعرنا الحديث في جانب الوحدة والبناء العضوي للقصيدة.

(125) رأى أن كلمة، مواقف، ملائمة للنظرة الفلسفية الوجودية، وهي مناسبة لعصر ما قبل الإسلام ولكنها غير ملائمة في دراسة الشعر الإسلامي وخير منها كلمتا مقام وحال فهما من المأثورات النقدية الإسلامية التي تنبع من فلسفة الإسلام، تنظر: ص 197، وهذا يعني أنه وجد في كلمة مواقف إفصاحاً عن فكر ديني وثني تنم عن علاقة الإنسان بالآلهة وموقفه منها طبقاً لمنهج المؤلف الرمزي الذي يرجع الصور إلى أصولها الدينية والأسطورية.

(126) ينظر: عبد الرحمن، ص 197-210 وتنظر أمثلته على هذه الأنماط البنائية في شعر عصر ما قبل الإسلام.

(127) لم يغفل قسم من نقادنا القدامى الإشارة إلى أهمية الوحدة في القضية على الرغم من اختلاف مفهومها عن المفهوم المعاصر لها فقد قال الحاتمي:

«. . . ومن حكم النسيب الذي يفتتح به الشاعر كلامه أن يكون ممتزجاً بما بعده من مدح وذم أو غيرهما غير منفصل منه. فإن القصيدة مثلها مثل خلق الإنسان في اتصال بعض اعضائه ببعض، فمتى انفصل واحد عن الآخر أو باينه في صحة التركيب، غادر بالجسم عاهة تتخوّن محاسنه وتعفّي معالم جماله»، أبو علي الحاتمي، حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق: جعفر الكتاني، بغداد 1979، 215/1، وينظر: ابن رشيق القيرواني، العمدة، القاهرة 94/1,1907، 103.

ونتيجة للتطور الذي تحقق في بناء القصيدة العربية الحديثة، أصبحت القصيدة المطلوبة في الإطار العام موحّدة، ومن خلال توحدها ينشأ البناء العضوي الذي تتكامل فيه الصورة الكلية، فالصور طبقاً للنظرة العضوية هذه تتفاعل وتترابط وتتسلسل بطريقة ينمو معها الإحساس والأفكار والمشاعر، وتبدو الصورة الكلية حيّة متدفقة ترتبط بالتيار الشعوري الموحد للقصيدة، وتتجانس في تجاربها وصورها الزاخرة بالتنوع.

إن الإطار العام المعاصر للبناء قد اختلف عن الإطار القديم، واختلفت عناصر القصيدة ذاتها بين الاستخدامين القديم والمعاصر، وإن القصيدة الحديثة في سعيها إلى التنوع والتعبير عن تجارب العصر بتعقيداتها المتباينة لم تعرف الركود والتحجر في أقبية بنائية ثابتة، ولم يحدث هذا فجأة، بعيداً عن أية قيمة موضوعية فكان لا بد لأمة اعتادت الشعر الغنائي: «من طريق طويل للتحول إلى الدراما بضبط انسياب القصيدة الغنائية بحدث وتطويق الانبساط الزمني فيها بالصراع، والتخلي عن المطلق إلى المقيّد، واختفاء الذات وراء الموضوع ونجاحها في تحقيق هدف إنساني وفني في وقت واحد بأداء شعري فذ»[128].

وحاولت طائفة من دراساتنا النقدية المعاصرة تحديد أشهر الأنماط البنائية للقصيدة في الشعر الحديث، ورأت أنها تعبّر عن الأنماط البنائية للصورة الكلية نفسها، فصارت هذه الأنماط البنائية للقصيدة هي أساليب بناء صورتها الكلية وتركيبها وتفاعلها، وطبقاً لهذا تحددت أنماطها، وأهمها: البناء الدرامي والقصصي والحواري، والبناء المقطعي ويتمثل باللوحات، والبناء الدائري، والبناء التوقيعي، والبناء اللولبي أو الحلزوني[129].

وتكشف هذه الأنماط البنائية عن انعكاس المنهج الغربي بوضوح في دراساتنا التنظيرية والتطبيقية لقضية الأنماط، لما نلمسه من تداخل بينها في تطبيقاتنا حتى بدت الفوارق واهية بين نمط وآخر، فما الذي يعيق عن أن تكون القصيدة درامية وهي في الوقت ذاته مبنية على نظام المقاطع، أو أن تكون دائرية وتحمل معها بذور البناء الدرامي؟ حتى أحسّ بعض من روّج لهذه الأشكال البنائية بصعوبة وضع الحدود والحواجز بين نمط وآخر لتداخلها في القصيدة الحديثة [130]، فما الفائدة، إذاً، من التقسيم إذا ما قام على التداخل، ولماذا نحرص على أن ننطق النصوص بلغة لا تفقهها؟

ويبدو أن الميل إلى التحديد الجاهز هو ما دفع بهذه الدراسات في الإتجاه إلى هذه الأنماط البنائية، ولا نريد بهذا أن نتعصب لهذه الأنماط أو عليها بقدر ما نود الافصاح عن

---

(128) جلال الخياط، الأصول الدرامية في الشعر العربي، بغداد 1982، ص 32 وينظر: اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 246 وما بعدها.

(129) للتفصيل ينظر: أبو اصبع، ص 76-197 واسماعيل: الشعر العربي المعاصر ص 251-268 وتنظر الأمثلة التطبيقية لهذه الأنماط البنائية.

(130) أبو أصبع، ص 76.

ضرورة النضج في التأثر والابتعاد عن استعارة بصيرة جاهزة غربية على نحو تعسفي في تحليل نصوص عربية وتقويمها، فكان من الأجدر الوصول إلى البناء من التحليل، لا أن نصل إلى التحليل من البناء، ولنا مع هذا أو ذاك وقفة أطول.

الفصل الخامس

الصورة في الرؤية الشعرية الحديثة

لمّا كانت، الصورة عنصراً مهماً من عناصر الإبداع الشعري ووسيلته المتميزة بدا من المنطقي اتصافها بطبيعة متغيرة لما يطرأ من تبدل في القيم والتقاليد الشعرية في عصور ومراحل زمنية معينة، أو لظهور أسس شعرية جديدة أو تطوّر في المقاييس النقدية أو تباين في المواقف الشخصية من الشعر وموضوعاته.

وعلى الرغم من القيمة التي أسبغت على الصورة وأهميتها في التعبير الشعري عامة، إلّا أن هذا لا يمنع من أن تكون لها مكانة خاصة في التجربة الشعرية الحديثة، ولا سيما الشعر الحر.

ولعل الصورة لم تنل حقها الطبيعي، فيما مضى، حين اثقلتها آراء وتصورات لا تمنحها إلّا سمة تزيينة زخرفية أو شارحة تعليلية، وآن لها أن تمتلك ما تستحقه مما افتقدته في خضمّ التعبير عن أمور جانبية أو غير جوهرية فتنال القيمة البنائية الممتزجة بصميم العمل الفني متخلية عن الاستطالات والزوائد التي تقدح في حيوية الشعر وتماسكه، ويبدو لي أنها قد توحدت بالشعر في القصيدة الحديثة فأصبح الشعر هو الصورة،والصورة هي الشعر وكان على النقد أن يواكبها في طبيعتها الجديدة هذه،وأن يتخلى عن التجزئة في دراسة (النص الشعري) وهو يسعى إلى تقويمها ولا يقتصر الأمر على هذا، فإن عليه أيضاً ألّا يعزلها عن الموقف الفكري والرؤية الشعرية للقصيدة، فهي تحمل الفكرة وتصورّها، أي أنّ لها قيمتين: تعبيرية موضوعية من حيث التجربة والموقف، وشكلية من حيث الفن، لا يمكن فصلهما مطلقاً.

ولا نتعصب للقصيدة الحديثة إذا ما قلنا إن الاستدراك على التعميم في هذا الرأي فرع من أصل، لأن طبيعة البناء في الشعر الحر تمنح الصورة كينونة ذاتية فلا تصبح عملاً ذهنياً مجرداً من محتواه المعنوي والفكري، هذا من جانب، ومن جانب آخر إنها تلتئم بالسياق في وحدة عضوية متكاملة لا ينظر إليها إلّا كلّاً متجانساً ومن دون هذه النظرة تفقد قدرتها على الإضاءة الذهنية وإن احتفظت بشيء من سماتها الفنية، ولذا بدا الشاعر في القصيدة الحديثة مشدوداً إلى الشعر بالصورة، أو بمعنى آخر ما عاد يشكّل صوره تشكيلاً تراكمياً يفتقر إلى الحاجة النفسية بمستوياتها المختلفة وبلا علاقة أو مقاربة ذهنية، وساعده على هذا جنس

النظم المتحرّر من سياق الشطرين والعدد الثابت للتفعيلات، والقافية الموحدة وما ابتكره من أنماط بنائية اضافها إلى الشعر الغنائي مما استقاه من الفنون الأخرى ومنها المسرح والموسيقى والرسم وغيرها، ولا نحب ترديد البديهية التي ترى أن المعولّ في هذا كله على موهبة الشاعر وقدرته غير ملتفتين إلى جنس النظم والبناء، فإنّ هذا لا يمنع من أن نحدّد القدرات والخصائص المتاحة للصورة في الشعر الحر ضمن مجال نظري يقرأ النص بمستوياته الابداعية ولا يصار إليه من العدم ولما له من حقيقة ذات بعدين، فني وفكري.

ولم يغفل النقد المعاصر الخطأ الذي قد يتورط فيه الشاعر في القصيدة الحديثة، فإن التقليل من شأن الوزن والقافية قد يدفعه إلى الإمعان في التركيز على (الصورة) في محاولة للتعويض، شكلية في كنهها، مما يوقعه في أسر جديد ويفرغ الصورة من قيمتها البنائية العضوية ومحتواها الفكري والجمالي في القصيدة.

وقبل الوقوف عند ما انتهى اليه نقدنا المعاصر في مناقشته لهذه الجوانب من الصورة في القصيدة الحديثة يبدو مفيداً أن نلمّ إلمامة سريعة بطبيعة الاتجاه التصويري عند الغربيين الذي تكامل في شعرهم الحديث عند شعراء الصورة أو الصوريين (The Imagists)[1] لما كان لهم من تأثير في شعرائنا المعاصرين على نحو مباشر أو غير مباشر.

وظهر هؤلاء في انكلترا وأمريكا في النصف الأول من القرن العشرين، ومن أشهرهم: هيوم وآزرا باوند، وتبلورت أهدافهم في جملة أمور: منها استعمال لغة الحديث المحكية ذات الدلالة الدقيقة (الموحية) لا أية كلمة مقاربة لها في دلالتها، وابتكار نغمات غير مألوفة لتعبّر عن حالات جديدة لا أن ينسخوا النغمات القديمة التي تعبّر عن حالات معروفة، وهم لا يلحّون على استعمال الشعر الحر[2] سبيلاً وحيداً للكتابة ولكنهم يناضلون من أجله لأنه مبدأ للحرية الفنية يعتقدون أنه أقدر على التعبير عن ذاتية الشاعر وشخصيته من أي نمط شعري آخر، فضلاً عن أنه يسمح بالحرية التامة في اختيار الموضوع، ويرون أن الهدف الأسمى من أهدافهم هو تقديم صورة، اشترطوا أن تكون واقعية وكأن آلة تصوير التقطتها من حيث حرفيتها ونقلها للجزئيات بدقة لا تنساح في التعميمات، مهما كانت مدوّية، ويؤمنون بأن التركيز على (فنية) الصورة هو جوهر الشعر[3].

وبدت الدلالة الحرفية للصورة سائدة في أشعارهم فكان دأبهم الأول أن يكونوا رسامين ينقلون حسّهم بشيئية الأشياء التي هي عليها في الواقع الحسّي ـ المادي لا أن

(1) ينظر: ديفيد ديتشس، ص 222-225 للتفصيل في اتجاههم الشعري تحت عنوان الشعر الفيزيقي.

(2) وما تجدر الإشارة إليه أن الشعر الحر (Free Verse) عندهم لا وزن له ولا قافية، وأن هذه التسمية شاعت عندنا لشعر لا يتخلى عن الأوزان والقوافي ولكنه لا يلتزم بنظام الشطرين والتفعيلات الثابتة والقافية الموحّدة.

(3) ينظر: عباس، فن الشعر، ص 89-92 وروز غريب، تمهيد في النقد الحديث، ص 235 وما بعدها.

ينقلوها محاطة بهالات من الإيحاءات والرموز وهذا ما دفع أحد نقّادنا إلى القول: «لو قرأ التصويريون تلك الرسوم الدقيقة التي خلّفها لنا ابن الرومي عندما صوّر الأحدب أو قالي الزلابية أو غيرهما، لعدّوه إماماً لمذهبهم، لأن ابن الرومي لم يكن يعنيه إلّا النقل الدقيق لمثل تلك المناظر دون أن تكون له غاية إيحائية من ذلك النقل»[4].

وأدّى بهم الإفراط أو الإمعان في التوجّه نحو التركيز على رسم الصور إلى التطرف في المحاكاة والوقوع في التقليد حتى خلق اتجاههم موقف استنكار لدى خصوم الإسراف التصويري من الدارسين، فرأوا أنه يبدد انتباه القارىء ويلهيه عن المعنى المقصود، ولا يستحسن التصوير إلّا إذا جاء عفواً ولذا أخطأ الإيماجيون أو الصوريون بجعلهم التصوير المحض جوهر الشعر، فإن الشاعر مهما أجاد فيه لا يستطيع منافسة المصوّر والنحات، فخير لهم ألّا يفعلوا ذلك، وتذرّع خصوم الإسراف التصويري بالقاعدة الجمالية التي تنكر طغيان عنصر واحد من عناصر الفن على سواه لما في ذلك من اخلال بمبدأ التنويع الذي يضمن رغبة القارىء ومتعته، فإن الإسراف قد يسوق صاحبه إلى افتعال صور نافرة غير موفقة ويفضي إلى تكديس الصور ومعاضلتها على نحو يشعر بالتصنع ويؤدي إلى التنافر والتعقيد[5].

ونلمح في حرصهم على النقل الدقيق للصورة دعوة إلى واقعية التصوير وتأكيد البراعة في المحاكاة إيماناً بوحدة الفنون وتحقيقاً للمرمى الجمالي من الفن والحرص على التصوير الطبيعي لما هو مألوف وغير مألوف، وساعدهم على هذا ما دعوا إليه من استعمال اللغة المحكية وميلهم الشديد إلى الشعر الحر لما يحقّقانه من حرية يصبون إليها.

وليس طبيعياً أن تشيع حركتهم في تطرّفها، وبقيت آثار منها اتضحت في جانبين: الأول العلاقة الوثقى بين الشعر الحر والصورة لما يخلقه، أي الشعر، من انسيابية في الروح التصويري على نحو ينقذ القصيدة، مثلاً، من التفريط بصورة رائعة قد يأبى الوزن المتزمت والقافية الواحدة إلّا أن يهدراها، والجانب الآخر ما ظل ماثلاً من دعوتهم إلى واقعية التصوير في الشعر الحديث مع انحسار فكرة النقل الحرفي.

وأراد الشاعر الحديث تصوير القبح والجمال، الجانب المألوف وغير المألوف في التشبيه والشخصيات والمناظر والأحداث ممّا نراه شائعاً في الحياة اليومية ونقل الموجودات في حركتها الطبيعية، فما عاد الشاعر ملزماً بأن يرصد المضيء والساحر تاركاً المظلوم والمنبوذ لأنه بذلك يفرّط بنصف الواقع وعليه أن يسعى إلى الكمال في التصوير، إلّا أنه نبذ فكرة النقل الحرفي لما فيها من هدر للإيحاء والرمز فبغيرها تفقد الصورة حركتها النفسية وحيويتها الذاتية ويستعاض عنها بالصورة الآلية (الفوتغرافية)، ولذا نجد (اليوت) يتفق مع

(4) احسان عباس، عبد الوهاب البياتي، والشعر العراقي الحديث، بيروت 1955، ص 10.

(5) تنظر: غريب، ص 237 وما بعدها.

التصويريين فيما دعوا إليه ويساندهم حتى في استعمال لغة الحديث المحكية في الشعر الحر وينشق عنهم في ميله إلى: «الإيحاء والرمز وجعل حركة الصورة ممثلة للحركة والخلجات النفسية»[6] فنأى بذلك عن حرفية تقتصر على الرؤية الحسيّة المباشرة.

وبتأثير مما تركته حركتهم من تصورات فنية جديدة ومواقف متباينة من مكانة الصورة في الشعر الحر حاول النقد الغربي الغاء الملامح التقويمية القديمة للصورة القائمة، غالباً، على الخصائص التزيينية أو التقريرية أو الشارحة التي تعد كل نعت أو تشبيه أو استعارة (صورة شعرية) لأنها لا تتفق وطبيعة الشعر الحديث ومكانة الصورة فيه وبذلك نجد أنها أصبحت: «في القصيدة جزءاً من كائن عضوي لا يمكن فصلها عنه. . . وأن ما يتطلع إليه الناقد الحديث في الصورة هو ثلاثة أشياء: جديتها وتكثيفها، وقدرتها الإيحائية»[7].

ولا شك في أن هذا التطوّر في النظرة إلى الصورة ومكانتها في القصيدة مرتبط بتغير النظرة إلى الشعر ذاته وعلى نحو منسجم ومفهومه الحديث القائم على الكشف الجديد وتقويض بناء عالم قديم وبناء عالم جديد على انقاضه والابتعاد عن المتواتر وإضفاء: «التجانس الكوني»[8] على العالم حين جعل الشاعر مشكلات الحياة: «مدار عالمه الجمالي فهو يعيد صوغها ويكشف لنا من معاني وجودنا المعاصر أكثر بكثير مما يخطر ببالنا»[9].

ولذا أظهر ذوق العصر ميلاً إلى الشعر غير المألوف لما فيه من إذكاء للغرابة[10] وإعلاء شأن التخطي المستمر للمعروف والشائع ومواجهة أغوار الذات الغامضة، وتأثرت الصورة بهذا في خصائصها وكنه علائقها، وحاول النقد تحديث مقاييسه تبعاً للذوق الجديد وروح العصر مما حداه على طرح ما لم يعد ملائماً وطبيعة الشعر الحديث.

وأثارت مشاهد الحياة المعقدة لدى الشاعر المحدث صعوبة معاصرة تجسّدت فيما تقتضيه من اختزال هذه المشاهد بكل ما فيها من تنافر واضطراب وتثبيتها في صور تكشف لنا عن النظام والوحدة وهنا تأتي صعوبة التوصيل: فكيف له أو عليه ألا يضحّي بوحدة القصيدة التخيلّية والبنائية وهو يعبّر عن اضطراب العالم وتناقضاته؟

---

(6) عباس، عبد الوهاب البياتي، ص 23 ويرى أن البياتي واليوت يلتقيان في مظاهر تأثرهما بالتصويريين وينشقان عنهم معاً في تأكيدهما أهمية الإيحاء والرمز في ابداع الصور وهو يقارن بين الشاعرين في طبيعة تأثرهما بالتصويريين، ينظر: المصدر نفسه، ص 23.

(7) عصفور، مجلة المجلة، ص 86.

(8) مكليش، ص 81.

(9) روزنتال، شعراء المدرسة الحديثة، ترجمة جميل الحسني، بيروت 1963، ص 14.

(10) لم تكن هذه القضية بخافية عن نقادنا العرب القدامى، يقول الآمدي الذي يدعو إلى غرابة مماثلة: «إن حسن التأليف وبراعة اللفظ يزيد المعنى المكشوف بهاء وحسناً ورونقاً حتى كأنه أحدث فيه غرابة لم تكن وزيادة لم تعهد» أبو القاسم الحسن بن بشر الآمدي، الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري، تحقيق أحمد صقر، ط1، القاهرة 402/1,1961.

وحاول، داي لويس، الإجابة عن هذا السؤال: «إن الخيال ـ وهو أساس كل فن ـ ليس مجرد انعكاس آلي لمشاهد العالم، إنه طاقة تذيب الأشياء وتحلّلها لتخلق منها شيئاً جديداً متجانساً. . . وينبغي لكل قصيدة أن يكون لها منطقها الخاص الذي ينظّم صورها. . وهو منطق مرن رحب قد لا تراه على سطح القصيدة ولكنه يكمن في داخلها ويتحكّم في تسلسل صورها»[11].

ويبدو لي أن شدة الاتكاء على المنطق الداخلي للقصيدة الحديثة قد يقدّم حلاً نظرياً في فهمها وإدراك علائقها، ولكنّ التنظير سرعان ما يتراجع أو يتحول إلى ركام من أقوال تجريدية ما لم يتصل بحقيقة النص أو يستخلصها منه، ونلمس هذا في حيرة الناقد بإزاء نصوص كثيرة تبدو عصية تماماً، لكونها قائمة على جوانب ذهنية مجرّدة يصعب ادراكها، أو لأنها بالغت في شأن إذكاء الغرابة وإثارة الدهشة ممّا أدت بها الحال إلى الإيحاء بأن لا معنى لها متصدية بذلك لأية قراءة تدّعي قدرة الاستحواذ على جزء نسبي من منطقها الداخلي أو محاصرة انحرافها وتقويمها، فكانت هذه مشكلة كبيرة عانى منها نقّاد الشعر الحديث في الشرق والغرب.

وحين اختلف بناء القصيدة في الشعر الحديث عنه في القديم اتضحت مقاييس جديدة وسمات لها منحاها الخاص في طبيعة تشكيل الصورة، فما عادت القصيدة سلسلة من الومضات السريعة بل هي بناء متكامل ضمن وحدة يحتم على الشاعر أن يبذل قصارى جهده في دقة عرض أفكاره وتنظيمها، وإلاّ أصبحت صوره متنافرة متضادّة لا ترابط بينها أو هي كومة من صور محطّمة، وإذا ما أضفنا إلى هذا أن الشاعر الحديث ينفر من التقرير والحيل البلاغية القديمة التي استعملها أسلافه لتأكيد أو توضيح فكرة القصيدة فإننا نجده يلقي الثقل كله على صور القصيدة لتوصيل فكرته[12].

وعليه يكون للصورة الحديثة دورها المتميز الذي لا يستهان به في البناء العضوي للقصيدة فضلاً عن قيمتها المعنوية وقدرتها على الكشف وإشاعة التجانس والتلاؤم في القصيدة كلها، ولذا بات ضرورياً أن تتطلع الصورة المعاصرة إلى جمهور يمتلك ذائقة نقدية حديثة ومتطوّرة يدرك ويعي أنها لا توضّح ولا تقرّر وإنما هي أسلوب يبلور به الشاعر تجربته ويصل إلى مضمونها خطوة فخطوة، من دون أن يسقط الشاعر في مطالبته هذه بالنخبوية والقيم الجمالية العاجية، وإذا ما تعثر أو قصرت موهبته عن ذلك فعليه ألاّ يلجأ إلى الغموض المتعمد هرباً وتعويضاً أو يبحث عمّا يخالف المألوف فلا يقنع المتلقي بجدواه.

وارتبطت الصورة في خصائصها، أيضاً بنمط البناء وطبيعته فالصورة في القصيدة الغنائية هي غيرها في الدراما، ففي الدراما تصبح مهمتها ثانوية أو تابعة للحدث الدرامي

(11) عصفور، مجلة المجلة، ص 90 وتنظر: درو، ص 108.

(12) ينظر: عصفور، مجلة المجلة، ص 88 وما بعدها.

نفسه فتضيء هذا الحدث أو توضحه أو تمهّد له، أمّا في القصيدة الغنائية فهي الأساس والمسألة بعد ذلك تتصل بتناسبها مع السياق فطبيعة البنية المسرحية تفرض نوعاً خاصاً من الصور وطبيعة البنية الغنائية تفرض نوعها الخاص، أيضاً[13].

وهكذا تتضح وتتبلور طبيعة الصورة الحديثة في الشعر الحر وخصوصيتها البنائية فيه عند الغربيين والإلماح إلى خصائصها وعيوبها المستمدة من نقدهم لها، وما احتلته من مكانة خاصة عند الشعراء الصوريين جعلتها محوراً لحركتهم الشعرية خلّفت آثاراً وراءها سلباً أو إيجاباً بتطور القصيدة الحديثة وتدفق قدراتها ووسائلها في ضوء متغيرات العصر والثقافة.

ولعل ما سعينا إليه في الوقوف عند هذه القضايا في النقد الغربي تقديم تصور، وإن كان بسيطاً، لحركة الحداثة الشعرية العالمية ومكانة الصورة فيها ضمن سمات العصر القائمة على الأفق المتفتح في الفكر والأدب على ما هي الحال في العلم والتقنية، وعلى نحو يمكّننا من رصد خصائص الصورة العربية الحديثة ومشكلاتها وعيوبها طبقاً لتصوّر أشمل يكشف عن أصول الاتجاهات الشعرية الحديثة ونواحي الالتقاء والافتراق فيها بين الشرق والغرب، وتأثر الحركة النقدية ومناهجها بهذه الاتجاهات ومحاولة رصدها وتقويمها، ولا يمكن أن ننسى في هذا المجال ما تركته خصائص الصورة في المذاهب الأدبية وأبرزها تأثيرا الرومانسية والرمزية والسريالية من آثار في صور القصيدة العربية الحديثة، على الرغم من أنها بدأت تنحسر أمام اتجاهات التجديد والتجريب المستمرة في حركة الحداثة الشعرية.

ويبدو أن النظرة إلى القصيدة العربية الحديثة وخصائص الصورة فيها نظرة موحّدة ضرب من العبث، فبينها والقصيدة القديمة بون شاسع، فالقديمة قائمة على نظام واحد يسهل حصره وتحديده، في حين أن القصيدة الحديثة تكشف عن تنوّع كبير في الأساليب والأشكال والخصائص تشكيلاً وبناءً، فهي تخضع لمنطق داخلي، دلالي ونفسي، لا يمكن إدراكه من دون تحديد الملامح الدقيقة للنص، والتخلّي عن محاولة محاصرته بمعيار تصنيفي جاهز.

ولا نريد الخوض في الحداثة الشعرية ومشكلاتها في النقد العربي المعاصر إلاّ بقدر مدى تعلقها بالصورة وخصائصها، وسنلمح توافقاً واضحاً بين ما أثاره الغربيون من قضايا الصورة في النظرة الشعرية الحديثة، سماتها وعيوبها، وما حدّده نقّادنا في هذا المجال وهم يرصدون طبيعة الصورة الحديثة ويكشفون عن مقوماتها وخصائصها الجمالية والبنائية، ولا سيما بعد أن اتسعت حركة الشعر الحر عندنا واطلع أصحابها على أمثلة بنائية وايقاعية متطوّرة من الشعر العالمي عدّت عاملاً حيوياً في التنبيه إلى أهمية ابتكار نظام ايقاعي وعروضي جديد للقصيدة أولاً وابتداع أشكال بنائية مختلفة حاملة لفهم الحداثة المتطورة في التجريب الشكلي والموقف الفكري ثانياً وبحدود معقولة تنسجم وخصوصية اللغة العربية

(13) ينظر: عصفور، مجلة المجلة، ص 86.

ومن غير أن تسقط في التقليد ومحاولة نسخ التجارب الأوروبية على نحو تعسفي.

ويمكن أن نلمح فيما حاول نقّادنا إثارته من فهم للحداثة الشعرية وسماتها ال موقفين، بدا الأول معتدلاً في الأسس التنظيرية التي اشترط توافرها لتحقيق سمة الح الشعرية في القصيدة ودور الصورة فيها، حين رأى أن القصيدة الحديثة هي محاولة لإعادة الواقع في الفن ومنح العالم سمة التجانس الكوني، بخلقها لواقع جمالي جديد، وأن الصورة تعبير عن حسّ وشعور وموقف [14]، في حين تطرّق الموقف الآخر في ربط مفهوم الحداثة بالرؤيا من حيث هي تفتيت للعالم الخارجي وتحويله إلى رموز وإشارات تجريدية ورفض المستوى الموضوعي في العلائق الفنية وتحويلها إلى شيء غير منظور لا يرتبط بوشائج مع الواقع العربي بجوانبه المختلفة والاستعاضة عن هذا الواقع بعالم مَيتافيزيقي في المضمون، وآخر جمالي في الشكل يتخذ من التجريب متاهة لا حدود لها[15].

وبالغ الموقف الأخير في شدّ الصورة الحديثة إلى عالم غيبي ولم يقم توازناً بين المعلوم والمجهول في الصورة الشعرية ولم يقف عند قناعات معقولة في التجريب الشكلي أو المضموني متذرعاً بخلق الواقع الجمالي غير المألوف بعيداً عن قيم تقليدية سائدة.

ويبدو أن علينا الوقوف عند مفهوم مصطلح: (رؤيا) لما يحدثه من لبس في ذهن القارىء لشيوعه بمعانٍ واستعمالات مختلفة في الكتابات النقدية والأدبية الحديثة، وهل هو رؤيا أو رؤية؟ وما الفرق بين التعبيرين، وما أثر مفهوم الرؤيا في الصورة الشعرية الحديثة؟

ولعل المستقر في الذهن مما حددته المعاجم العربية للفظتين هو أن الرؤية تعني النظر بالعين أو بالقلب، وجمعها رؤى، وأن الرؤيا ما يرى في النوم من أحلام وجمعها رؤى أيضاً، وهذه هي حدود الدلالة المعجمية للفظتين[16].

أما الاختلاف واللبس فواقع في استخدامهما الاصطلاحي فقد ظل مفهوم المصطلحين غير مستقر في الكتابات النقدية الحديثة حتى الآن ، وخرج المصطلحان عن

(14) للتوسع في هذا الموقف ينظر: اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 135 و ص 138 واحسان عباس، فن الشعر، ص 246-250 وفاضل ثامر، ص 187 وما بعدها وحسين جمعة، ص 81 وما بعدها وعبد الجبار عباس، مرايا على الطريق ص 11 وما بعدها ومحمد حسن، ص 24 وما بعدها واليافي، مقدمة لدراسة الصورة الفنية، ص 68.

(15) شاع هذا الموقف عند أنصار تجارب مجلة شعر اللبنانية من النقاد، على نحو خاص، فقد أعلى شعراؤها من شأن التجريب والابتكار ولم يهتموا بالموقف الفكري والاجتماعي، ومن هؤلاء النقاد أدونيس: ينظر: الثابت والمتحول، الجزء الثالث، صدمة الحداثة، ط 2، بيروت 1979 وزمن الشعر، وخالدة سعيد ينظر كتاباها: حركة الإبداع، والبحث عن الجذور، ط 1، بيروت 1960.

(16) ينظر: ابن منظور، لسان العرب، بيروت 1956 باب الواو والياء من المعتل، فصل الراء مادة رأى، م ج14، ص 291، وينظر الجوهري، الصحاح، تحقيق أحمد عبد الغفور عطار، القاهرة، باب الواو والياء فصل الراء مادة رأى، جـ 6 ص 3347.

الحدود المعجمية، وبدا مصطلح الرؤيا أكثر تطرفاً في خروجه عن أصله المعجمي من مصطلح الرؤية، فالرؤية اكثر اقتراباً في دلالتها الاصطلاحية من مفهومها اللغوي أو المعجمي بوصفها: «مشاهدة بصرية مباشرة للأشياء والواقع، ولذا فهو يشير (أي مصطلح الرؤيا) إلى النقل الحسّي للمنظور، دون أن يعني ذلك النسخ (الفوتغرافي) والآلي للمرئيات، فهو يمتلك بعداً روحياً وفكرياً أيضاً»[17].

أما مصطلح الرؤيا فقد نأى كثيراً عن أصله المعجمي واتضح هذا في تحميله بعداً مثالياً ميتافيزيقياً له علاقة بالخيال والكشف واختراق المجهول والإيمان بعالم غيبي وفقدان الثقة بالعالم المحسوس: «والرؤيا في دلالتها الأصلية، وسيلة الكشف عن الغيب، أو هي العلم بالغيب، ولا تحدث الرؤيا إلاّ في حالة انفصال عن عالم المحسوسات. . . والرؤيا إذن تعنى ببكارة العالم، ويعنى الرائي بأن يظل العالم له جديداً. . . ومن هنا يرفض الرائي عالم المنطق والعقل. . . فالرؤيا إذن كشف: إنها ضربة تزيح كل حاجز أو هي نظرة تخترق الواقع إلى ما وراءه»[18].

وتضرب حدود هذا الفهم، للرؤيا بجذورها إلى بعض ما دعت إليه المذاهب الأدبية عند الغربيين على نحو متفاوت بدءاً بالرومانسية، ويمكن عدّ تجارب الرمزيين مثالاً متميزاً لهذا الإتجاه الرؤيوي: «فتجارب رامبو وبودلير ومالارمية تكاد تكرّس فكرة الرؤيا ببعدها الميتافيزيقي في الشعر، فقد أكد رامبو في وقت مبكّر الصيغة الرؤيوية للشعر مبلوراً النظرة التي شاعت فيما بعد حول كون هدف الشعر هو الوصول إلى المجهول»[19].

وخضعت الصورة الحديثة لهذين الاتجاهين أو الموقفين في فهم الحداثة الشعرية إلى الحد الذي يمكننا من رصد الخصائص ذاتها، الجمالية والفكرية المراد تحقّقها في الشعر ماثلة في نقد الصورة وتقويمها مما يهيىء لنا تعزيز قولنا الأول في أن الصورة قد توحدت بالشعر في القصيدة الحديثة.

وسنحاول تكثيف سمات الصورة الحديثة وعيوبها طبقاً لما حدّده الموقف المعتدل لها

---

(17) فاضل ثامر، الفن والأدب بين الرؤية والرؤيا، صحيفة الثورة، ع 6003، بغداد 1986، وينظر: سعد علوش، معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بيروت 1985، ص 106 وما بعدها.

(18) أدونيس، صدمة الحداثة، ص 166 وما بعدها وينظر له أيضاً: مقدمة للشعر العربي، ط 3، بيروت 1979، ص 124.

(19) فاضل ثامر، الفن والأدب بين الرؤية والرؤيا وتنظر مصادره للتفصيل في مفهوم الرؤيا عند المذاهب الأدبية، ولا بد من الإشارة إلى أن هناك قسماً من النقاد يستخدم المصطلحين، رؤية ورؤيا، مرادفين لمصطلحات نقدية أكثر شيوعاً وانتشاراً منها: الموقف، والمحتوى الفكري والفلسفي ووجهة النظر وما إلى ذلك، ينظر مثلاً: علي عباس علوان: تطوّر الشعر العربي الحديث في العراق اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، بغداد 1975 ويتضح المفهوم من العنوان، وينظر: نعيم اليافي، تطور الصورة الفنية، ص 262 وما بعدها وفاضل ثامر الفن والأدب بين الرؤية والرؤيا.

من أسس، فأنصار الموقف الرؤيوي الميتافيزيقي لم يبحثوا في الصور عمّا يبتعد عن حدود فهمهم الغائم للحداثة الشعرية ولم يحاولوا اطلاق قيم جمالية أو تعبيرية ملموسة يمكن ادراكها، حتى بدت أفكارهم مثالية لا تستند إلى ظلال معقولة على أرض الواقع فجمالية الصورة، عندهم، قائمة على الكشف والغيب ونبوة الشاعر ونبوءته وهدم التواشج مع الواقع والانفصال عنه ومصادرة المألوف من القيم التراثية بأشكالها المختلفة حتى تنكّر أنصار هذا الموقف لأية قيمة عقلية أو منطقية منظورة، ولم يجد أدونيس بأساً من القول إن: «الشعر الجديد من هذه الوجهة هو ميتافيزيقيا الكيان الإنساني»[20]، مما أثار الشك في نواياهم الفكرية فلا يمكن الوثوق بما حاولوا إشاعته من أهدافهم الفنية الخالصة فيما يتصل بالتقنية والتجريب فموقفهم الفكري واضح يعبّر عن رؤية ترفض التكيف مع الواقع الثقافي الموروث وتسعى إلى: «التمرد على الأشكال والمناهج الشعرية القديمة ورفض المواقف والأساليب التي استنفذت اغراضها»[21].

وعليه فليس عبثاً ما سعوا إليه من تحويل الصورة الشعرية إلى ضرب من الاستبطان الذاتي ووجه من وجوه الانفلات من العالم المحسوس والاستغراق في دنيا الغيب ولجج الكشف غير المتناهية.

وقبل الشروع في رصد خصائص الصورة الحديثة في الموقف النقدي المعتدل لا بد من الإشارة إلى أننا سيهمل ما فصّلنا فيه سابقاً مما يتعلق بمصادرها وطبيعة عناصرها وأنماطها ووجوه المقارنة بينها والصورة القديمة، وسنقتصر هنا على تأكيد الخصائص المتعلقة بطبيعتها البنائية الجديدة وارتباطاتها العضوية بوحدة القصيدة.

وصاحب التطور في مفهوم الشعر وما رافقه من تغيّر في دلالة الصورة وتجسيدها للتلاحم العضوي بين التجربة الشعورية والتعبير، تطوّر آخر في الإطار البنائي للقصيدة الحديثة يعزّز الارتباط والتفاعل بين صور القصيدة الجزئية وصولاً إلى الصورة الكلية المتكاملة في وحدة متماسكة متراصّة تطمح إلى نبذ ما هو قلق وغير جوهري وزائد عن بنية القصيدة وانتقاء ما هو أشد التحاماً بها وأكثر انصهاراً وتوحّداً مع تجربة الشاعر الشعورية وتجسّد هذا التطور في الوحدة العضوية للقصيدة الحديثة بعد أن مرّت القصيدة بأطوار من التجريب في الشكل والمضمون شكلت: «فترة استكشاف وانضاج، تمّ فيها التخلص من روح القصيدة القديم شيئاً فشيئاً وعلى حذر، ولو قارنّا أول قصائد نازك والبياتي وصلاح عبد الصبور التي كتبوها في الإطار الجديد، بآخر ما كتبوا لتبين لنا اختلاف واضح في الروح الشعري المهيمن على معمارية هذه القصائد الأولى والأخيرة»[22].

---

(20) أدونيس، زمن الشعر، ص 10.

(21) غالي شكري، شعرنا الحديث إلى أين، القاهرة 1968، ص 110.

(22) اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 239 وما بعدها.

ولا نرى ضرورة تلجئنا إلى التتبع التاريخي لتلك الأطوار أو المراحل وسنحاول رصد خصائص الصورة الحديثة التي حدّدها النقاد في إطاريها الناضجين الغنائي: وبدت الصورة ركيزته الإبداعية الأولى، والدرامي: وعدّت الصورة ثانوية فيه قائمة على حالة توازن بينها وبين عناصر القصيدة الأخرى، أو بتعبير آخر على حالة توازن بين عناصر الشعر وعناصر التعبير المسرحي وأبرزها الحدث والصراع والحوار.

ولا يعني تركيز القصيدة الغنائية على الصورة افتقادها سمة الحيوية المطلوبة أو تراكمها، فإن نمط البناء لا يعيق من تمتّع الصورة الحديثة بطبيعتها البنائية العضوية، ولا يمنع تحقّق سمة، الرؤيا أو الرؤية، بمفهومها الإيجابي في الصورة الحديثة الذي يعني توحّدها بفكرة القصيدة وتجربة الشاعر ورؤيته الشعرية العميقة والواعية، لا الميتافيزيقية المتشظية، بل إن نمط البناء لا يعد الطريق المفضي إلى هذا التصوّر الجديد للصورة، فالسبيل إليها يكمن وراء استيعاب الشاعر لحقيقتها الجديدة التي اتسعت بتأثير طبيعة العصر وروح الحداثة الشعرية فيه، ويبدو لي أن التفكير الدرامي تغلغل في نسغ القصيدة الغنائية المعاصرة ذاتها في أمثلتها المبدعة والمتطورة فما عاد الشاعر يطرب لتغنيه بموقف عاطفي بسيط أو طائفة من المشاعر الذاتية بحدود انفعالية عابرة فظلّ يجرّب ويجرّب ليبدع أشكالاً بنائية مختلفة من القصائد الغنائية القصيرة والطويلة التي تمتلك حسّاً درامياً ـ غنائياً، إذا جاز التعبير.

وإذا كان الاختلاف الجوهري الملموس بين القصيدة الغنائية المعاصرة والقصيدة القديمة تحقّق في البناء العضوي أو الكلي للقصيدة المعاصرة فإن هذا البناء محكوم بالبناء النفسي: «الذي يعتمد مفهوماً معيناً للمكان والزمان لا يُلاحِظ فيه الأشياء في ذواتها المفردة المستقلة القابعة في الخارج وإنما يلاحظ فيه العلاقات الحقيقية التي تهمل الصلات الزمانية والمكانية غير الضرورية فيما بينها»[23].

ونتيجة لهذا كثر الاعتداد بالأساس النفسي والمنطق الداخلي والعلاقة الشعورية والعالم الباطني أسساً للأحساس بالترابط العضوي بين الصور في القصيدة الحديثة عند النقاد[24]، لأن النظرة المنطقية لا تفلح أن تكون حكماً على دلالات هذه الصور، فلا يمكن رصد تخوم علائقها بما تحتويه من مفردات وعناصر حسّية ووجدانية مستمدة من الواقع، لأنها مجاوزة لهذا الواقع بما تقيمه من صلات غير مألوفة توحي بخلق انطباع فريد من نوعه، ولذا عدّت الصورة الحديثة عنصراً حيوياً من عناصر التكوين النفسي للتجربة الشعرية الحديثة.

(23) اليافي، تطور الصورة الفنية، ص 271 وينظر إسماعيل، الشعر العربي المعاصر ص 126 وما بعدها.

(24) ينظر: اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 251 واليافي، تطور الصورة الفنية، ص 264، وأبو اصبع، ص 75 والوهابي، الصورة في القصيدة الحديثة ورجاء عيد دراسة في لغة الشعر، ص 29.

وعلى الرغم من النتائج التي توصلت إليها المناهج النقدية المختلفة وأبرزها المنهج النفسي والرمزي والبلاغي في الكشف عن ارتباطات هذه الصور، الجزئية والكلية، لم تسلّم الصورة الحديثة قيادها كله لهذه المناهج وظل قسم كبير من مكنوناتها وارتباطاتها غير قابل للكشف الميسور والنهائي، وهي في أمثلتها المبدعة، لا تقدّم للناقد مدارات ايحائية مألوفة، ويبقى جهد الناقد التحليلي، مشروع قراءة، فهي تقرأ على مستويات مختلفة ومن زوايا متباينة، أسلوبية وبنائية ونفسية ورمزية، لا لأننا نحمّلها فوق ما تحتمل بل لأنها تكشف فعلاً عن جهد شعري حقيقي وثقافة عصرية متعددة الشعاب والمظان، لا يعود ابداع الشاعر فيها وسيلة لتزجية فراغ أو خلق متعة شكلية سرعان ما تنطفىء.

وإذا كان لا بدّ لناقد الشعر الحديث من ثقافة عصرية واسعة، ووسائل منهجية عميقة، فإن إدراك ما هو غير محدود في الصورة الحديثة يبقى مضاءً بأبعاد العمل ذاته، فهو يعتمد على رؤية سياقية موّحدة لا تنظر إلى الصور على نحو افرادي بمعزل عن الكل المنسجم أولاً ولا تقوم على إدراك خطابي يفترض أن الشرح والتزيين قيمتان أزليتان في الصورة ثانياً، كي لا يكون التحليل قائماً على وسائل تقليدية جاهزة لا تنطلق من النص ولا ترصد أبعاده الفنية بعمق قائم على احترام تفرّد النص المبدع.

ولا شك في أن هذا كله، على صعوبته، سهل في التنظير، ولكنّ الصعوبة الحقيقية التي تواجه الناقد في نقده للصورة الحديثة وتقويمها تبين في تحويل احساسات عقله وانطباعات ذهنيه إلى قيم موضوعية، فالمسألة، إذاً، في جوهرها قائمة على ذوق عال وانطباع دقيق ونظرة جمالية وقدرة عالية على التكيّف مع النص والتغلغل إلى ما وراء بعده المنظور على نحو يدعو الناقد فيه القارىء إلى مشاركته فيما يحسّه لا أن يفرض عليه انطباعه على أنه الانطباع الوحيد: «فالنص الحديث بهذا المعنى، مشروع صوري، يقرأ قراءة صورية، توفر مداخل واحتمالات قرائية عديدة، ذات مستويات متباينة والنص الذي يتوقف عند حدود الوجه الصوري الأول، لا يعدّ نصّاً حديثاً، لأنه غير قابل للتعددية الاحتمالية والتأويلية»[25].

وتظل هذه المسألة مهمة في حدود معقولة قائمة على الاقناع المبّرر المستند إلى حقيقة النص المبدعة غير القابلة للتحجيم أو المحاصرة بوسائل تقليدية في التحليل الفني، غير أن الإسراف في اتكاء الناقد على ما لا يمكن اخراجه إلى البيان ولا اظهاره إلى الاحتجاج إلاّ بطول الملابسة طبقاً لقول الآمدي[26]، يفضي إلى نتائج غير مرضية ففيها دعوة مغرية لبعض الشعراء المعاصرين من صغار الموهبة في تحويل الصورة إلى اللاصورة والنص

(25) محمد صابر عبيد، «الصورة الشعرية: التشكيل والانفتاح»، صحيفة الجمهورية ع 6392، بغداد 1987، وينظر: الوهابي.

(26) ينظر: الآمدي، 372/3.

المقروء إلى غير المقروء، ومن البديهي أن النص الشعري غير المقروء يفضي إلى نص نقدي غير مقروء أيضاً، أو إلى تشظي النقد وغيابه فيما بعد.

ونلمس الصعوبة أكثر حين يحكّم الناقد الأساس النفسي الذي لا يمكن أن يتخلى فيه عن الحكم الانطباعي الخاص المتغيّر من نص إلى آخر ومن تجربة إلى أخرى، سبيلاً إلى التمييز بين أبنية القصيدة المعاصرة فكيف يمكن تحويل ما هو متحقّق في إحساس الناقد، وربما القارىء أيضاً، من انطباعات فريدة غير مرئية يخلقها النص ذاته على نحو خاص ومتميز إلى انطباع عام أو إلى قيم منظورة في أقل تقدير تقنع ذوقاً محايداً وذهناً محافظاً؟ فحين يقول عز الدين اسماعيل: «فالقصيدة المعاصرة ينتظمها خيط شعوري واحد، يبدأ في العادة من منطقة ضبابية ثم يتطوّر الموقف في سبيل الوضوح شيئاً فشيئاً حتى ينتهي إلى إفراغ عاطفي ملموس»[27] يفتح مجالاً كبيراً للتندر عند أعداء القصيدة المعاصرة على الرغم من أنه حاول أن يستكشف عن هذه الحقيقة في ضوء تحليله لأمثلة تطبيقية تشكّل اصنافاً بنائية مختلفة[28].

وغير خافٍ أن هذا الأساس يتعارض مع المنهج البنيوي الذي لا ينجح إلاّ في استقصاء الشكل الفني والكشف عن جوانبه الظاهرة، واقصاء كل ما يبتعد عن النص أو ما يتصل بمبدعه على نحو لا يمكن إدراكه إلاّ برؤية حدسية، ولذا لجأ البنيويون إلى استبدال المصطلحات النقدية والأدبية بمصطلحات من القاموس الرياضي: «فالصورة تسمى علامة أو رمزاً، ومنظومة الصور تسمّى بنية، ومكونات النتاج تسمى عناصر البنية أو إشارات المنظومة، وكذلك فإن الانعكاس هو المعلومات، والتداخل هو العلاقة العكسية وأن الإبداع الفني هو القولبة، والنتاج الفني هو قالب العالم المنعكس... وهكذا دواليك، وأفضى ذلك إلى أن علم الأدب أخذ يتحدث بلغة غير لغته»[29].

فيبالغ المنهج البنيوي، إذاً، في ادخال علائق وروابط الصورة الخاصة في تخطيطات عامة ملائمة للقوالب الرياضية ومنسجمة معها، فلا تعود هذه الروابط خاصة، على الرغم من اعتماد المنهج البنوي على دلالات النص ذاته، لأنها تضيع في خضوعها للجدولة والتصنيف والعلائق الشكلية.

ولا يمكن أن نطمئن كثيراً إلى هذا المنهج في نقد الصورة الحديثة فهو تراكم معرفي يسعى إلى (علمنة) الفن مستفيداً من كل ما يتساوق وطرائق العلم في التحليل، ويبدو طبيعياً أن الاستكشاف عن الطبيعة البنائية العضوية للصورة الكلية الحديثة المتمثلة في القصيدة لا يمكن أن يتم بمنأى عن الولوج في أسرار الصورة العميقة خارج البنى السطحية والإفادة من

---

(27) اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 251.

(28) ينظر: اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 251-267.

(29) جمعة، ص 166 .

ربط النص بمبدعه وبجذوره للتوصل إلى التحليل الإبداعي المنسجم وطبيعة الفن وثراء النفس الإنسانية، وهذا ما لا تقرّه البنيوية التي لا تلتفت إلى: «طبيعة العمل الفني الجمالية، وإنما تقوم بانتقاء المتغيرات الملائمة للقوالب الرياضية الجاهزة، فالعناصر والعلاقات التي تضعها البنيوية في هذه العناصر منفصمة عن الفن»[30].

وحين يعلي أنصار الأساس النفسي من شأن العلاقة الشعورية الموصلة بين أرجاء القصيدة الحديثة المبدعة في تلاحم صورها العضوي، فإنهم لا ينسجون خيطاً وهمياً، بل يسعون إلى تلمّسه في عناصر الصور البنائية أو التشكيلية، أولاً، والتعمق في تحليل المضمون والمحتوى الفكري لها ثانياً، ثم يعودون ليوحوا إلينا بما أوحاه إليه النص مما هو غير منظور، بالمفهوم المرئي أو الحسّي المباشر، من ترابط وتداخل وتشابك، في فيض نفسي تتدفق به ذات الشاعر وما أراد أن يقول في قصيدته ودار به حول نفسه مرة بعد مرة حتى يأتوا على أكثر ما يمكن من الاحتمالات والقدرات في حدود معقولة.

وعليه فليس من المنطق مهاجمة الأساس النفسي، الذي تنتظم فيه البنية العضوية الداخلية للقصيدة الحديثة، لأنه لا يعدّ الأساس الوحيد للوصول إليها على الرغم من أنه الجانب المتميز في الكشف عن فرادة الشاعر في التعبير عن ذاته وقدرة الناقد وذكائه في احتواء جذور البناء الذاتية والموضوعية، ولا يقنعنا باحث يرى أن الاعتماد على الأساس النفسي في تحليل أبنية القصيدة الحديثة وصلاتها أو علائقها العضوية غير سليم، وأن عز الدين اسماعيل واهم في احتكامه إلى هذا الأساس حين: «يتحدث كثيراً عن الخيط الشعوري والمنطقة الضبابية، والافراغ العاطفي وكأنها أشكال وهمية جاهزة تتركب عليها الكلمات وإذا سحبت ستجد القصيدة لا تعدو أن تكون كومة من الكلمات التي ليس لها أي دور بنائي ذاتي في القصيدة[31] «فقد تبدو تحديدات اسماعيل، جمالية في مدلولاتها لا تنسجم والمألوف وتحيل القارىء إلى مراجعة حكمه أو تقويمه مرة بعد مرة لتطويق ضبابية الاحساسات بحدود انطباعية معقولة، إلا أننا لا نرفض الأساس ذاته لأنه يعكس القيم الجمالية غير المألوفة التي يختزنها النص حقاً ولا يختلقها اختلاقاً. ولا يقنعنا أيضاً حين يقول: «وبدلاً من أن نتوهم خيطاً شعورياً مثلاً نبحث عن ترابط القصيدة بواسطة أدوات كثيرة لغوية وفكرية فإذا كان شيئاً مركزياً في الصورة أو في القصيدة فيمكن تتبع العلاقات التي تربطها بهذا الشيء المركزي، وقد تكون ضمائر أو أدوات ربط أو صوراً تشتبك ببعضها. . وتعود للشيء المركزي بشكل مباشر وصريح أو بواسطة كالتجاور واعتماد صورة على أخرى حتى نتصل بالشيء المركزي الرئيس»[32].

فيمكن الرد على هذا الرأي من وجوه عديدة، منها أنه سحب الأساس النفسي الذي

(30) جمعة: ص 180.

(31) الدليمي، ص 301.

(32) المصدر نفسه.

احتكم إليه، عز الدين اسماعيل، في التمييز بين أبنية القصيدة الحديثة الخاضعة لفرديتها وتفردها، إلى الحديث عن ترابط القصيدة الكلاسيكية[33]، وهذا خلاف أساسي في المبدأ، انطلق منه إلى تمييز ومقارنة لا وجود لها في الواقع، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى إنه لم يتعمق في فهم الأساس النفسي وقيمته في إدراك طبيعة القصيدة الحديثة ودليلنا على أن هذا الأساس يفترض التعامل مع قيمة فنية ذات وجود موضوعي في النص تتوافر على مستويات مختلفة يقرأها النقد قراءة مباشرة أولية تمنحها له بنية القصيدة المكشوفة المتمثلة في الوجه اللغوي أو الفكري المباشر والعلائق التقليدية المألوفة ثم يقرأها قراءات تأويلية تعد انعكاساً لخبرته الجمالية لا تعبيراً مجرداً عن فطرة الاحساس لديه، وعليه فإن إدراك ما هو مغاير للمألوف في الصورة الحديثة لا يتحقق إلّا بالولوج في أسرار النص المغلقة والاستكشاف عن مظاهر الوحدة النفسية ممتزجة ببنى العمل الشكلي، ولا شك في أن هذا الإدراك أو الاستكشاف لا تحققه نظرة سطحية تجريدية قائمة على تعبيرات جاهزة لا تحدّد الجوهر ولا تسنده إلى صلات المعرفة النقدية المستقرة وإنما تنشأ من قدرة الناقد على الحياة في النص وتنميته في ذهن متلقيه، ولا يتم هذا إذا ما حوصر النص في مسارب ضيقة يجمد عندها ولا ينمو.

وليس من شأننا الموازنة بين المناهج النقدية أو تقرير انفراد منهج دون آخر بالقدرة على تحليل الصورة الحديثة وتقويمها، فيبدو أن الوصول إلى كنه الحداثة وتجلياتها في القصيدة الحديثة لا يتحقق بمنهج أو آخر، فالتكامل مطلوب بين المناهج في هذا المجال فضلاً عن أن الوجهة النقدية المعاصرة ترى أن النص المبدع يفرض مقياسه ويخضعه لتفرده، فالنقد، إذاً، طبقاً لهذا رؤية حسيّة متجددة قائمة على الكشف المستمر وإعادة النظر فيما هو غير منسجم والنص المنقود في تعقيد وانفراج ومرونة واشتباك بحكم اختلاف تيارات النقد واتجاهاته.

وإذا ما آمنا بأن الحداثة قيمة متغيرة متحركة يبدو منطقياً الإيمان بحركية النقد وبتجديد مقولاته تبعاً لمتغيرات الحداثة الشعرية وحساسيات التعبير في واقع ابداعي متحوّل، ضمن تأصيل جدي ومكتمل للإبداع لا يتنكر للموروث النقدي وليس له أن يجافيه، ومن المعروف أن هذا الأمر لا يعدّ هيناً أو يسيراً فقد خلق صداماً حقيقياً بين انصار القديم والحديث من النقاد وآثر قسم كبير منهم، على المامه بالاتجاهات النقدية الحديثة، الوقوف في نقده عند شعراء اشتهروا في العقد السادس والسابع من هذا القرن في حين ظلت قصيدة ما بعد العقد السابع مستعصية على القراءة لأسباب شتى ليس من موضوعنا الخوض فيها.

وفي محاولة لتحديد الخط العام لأبنية القصيدة الحديثة وطبيعة الصورة فيها نجد أن

(33) انصبت دراسة سمير الدليمي على دراسة الصورة عند ثلاثة من الشعراء العراقيين هم الرصافي والزهاوي والجواهري.

الأشكال البنائية المختلفة تتفرع من نوعين اساسيين من البناء هما: القصيدة القصيرة أو الغنائية والقصيدة الطويلة أو الدرامية التي تختلف في أشكالها وتنويعاتها البنائية والموضوعية وصولاً إلى خط البناء الدرامي(34).

ولمّا كانت القصيدة الغنائية المعاصرة تتسم بطبيعة بنائية خاصة ارتبط تكوينها أو تشكيلها بهذه الطبيعة فأصبحت تصويراً (لموقف) عاطفي مفرد متكامل يتحرك أو يتطور في اتجاه واحد، فوحدة العاطفة، إذاً، وتطوّر هذه العاطفة في اتجاه واحد هما: السمتان المميزتان للبنية الداخلية للقصيدة القصيرة المعاصرة أو الغنائية أو الفارق المعماري بينها وبين القصيدة القديمة، فهي تمثل رؤية ممتدة في اتجاه واحد، يوجهها شعور موحد يمثل هيكلها البنائي الداخلي الثابت وإن الأطر البنائية المتغيرة تُعدّ الصورة الخارجية لهذا الهيكل تتعدد اشكالها ضمنه وتعبّر عنه(35).

ونتيجة لهذا كان ادراك العلاقة الشعورية التي تنتظم فيها القصيدة الغنائية أساساً لاستكشاف طبيعتها البنائية وتمييزها عن غيرها والحكم على نجاح الشاعر أو اخفاقه في لمّ شتات صوره برابط نفسي معقول ورؤية موحّدة قائمة على التجانس في إطار القصيدة الكلي وعلى نحو يكشف عن وحدة الانطباع فيها.

ولا بد لنا من الوقوف عند ضروب أبنية القصيدة الحديثة: القصيرة أو الغنائية ومن ثم الطويلة أو الدرامية بما يحدد أو يرسم خطاً عاماً لها ولا يخوض في تفصيلاتها، ولعل ما يحدونا على الوقوف عند هذه الأبنية كونها تمثل أساليب الشعراء المعاصرين في تشكيل (الصورة الكلية) للقصيدة وابراز ملامحها الفنية ضمن إطار الطبيعة البنائية العضوية للصورة في القصيدة الحديثة أو المعاصرة، وما يبعدنا من تفصيلاتها أن تركيزنا على البناء مرتبط بقدر مدى تأثيره في الصورة وعلاقته بها.

ومما حدّده نقادنا من أبنية القصيدة القصيرة أو الغنائية المعاصرة وهم يستقصون أساليب الشعراء في رسم الصورة الكلية لقصائدهم نوعان من البناء: الدائري وهو على شكلين الدائري المفتوح والدائري المغلق والبناء الحلزوني أو اللولبي(36).

ويحمل هذان النوعان سمة القصيدة الغنائية القصيرة في تعبيرها عن الخصائص

---

(34) ينظر: اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 250 واليافي، تطور الصورة الفنية، ص 271 ولا يعدّ القصر والطول مقياساً مطرداً للتمييز بين القصيدتين ولذا يستدرك عز الدين اسماعيل على تحديده هذا بقوله: «إن القصر ليس معناه قلة عدد أسطر القصيدة، فقد تكون القصيدة طويلة من حيث عدد الأسطر، بل قد تشتمل على عدة مقاطع... ومع ذلك تظل القصيدة غنائية، ومن ثم (قصيرة) ما دامت تصور موقفاً عاطفياً في اتجاه واحد»، اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 251 ومن الجدير بالذكر أن عز الدين إسماعيل اعتمد على، هربرت ريد، في تمييزه بين هذين النوعيين من القصائد، للتفصيل في تقسيم ريد ينظر: المصدر نفسه، ص 246 وما بعدها.

(35) ينظر: اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 251 وما بعدها والأدب وفنونه، ص 155-158.

الذاتية والوجدانية عامة فضلاً عن تصويرهما للمعمارية الغنائية المعاصرة التي تتحقق في تجسيم موقف عاطفي مفرد يتحرك أو يتطور في اتجاه واحد مشحون بتوتر نفسي عالٍ يتصاعد نحو الوضوح والكشف العاطفي شيئاً فشيئاً.

ويقصد بالبناء الدائري: «ابتداء القصيدة بموقف معين أو لحظة نفسية ثم العودة مرة أخرى إلى الموقف نفسه ليختم الشاعر به قصيدته.

وقد يلجأ الشاعر لتحقيق ذلك إلى تكرار الأبيات التي ابتدأ بها، أو تكرار مضمون الفكرة التي ابتدأ بها»[37].

ويعبّر هذا التحديد عن البناء الدائري المغلق على نحو خاص حيث يجعل الشاعر القصيدة: «كأنها دائرة مغلقة تنتهي حيث تبدأ»[38]، ويستعين الشاعر على هذا البناء بنظام المقاطع وقد لا يفعل مسترسلاً في قصيدته إلى أن ينهيها بمثل ما ابتدأ بها من موقف شعوري، وحين لا تشترط إعادة بدء القصيدة بنصها في نهايتها فإن هذا يعود إلى التركيز على الانتهاء إلى الموقف الشعوري الأول وكشفه لا إلى تكرار لفظي أو موسيقي مجرّد لا يرتبط بضرورة شعورية.

أما البناء الدائري المفتوح فيتفق في كل شيء مع الشكل السابق ولكنه يختلف عنه من حيث النهاية: «فالشاعر في هذا الشكل لا يتم دورته الشعورية حتى يعود إلى حيث بدأ، وإنما هو ينتهي في القصيدة إلى نهاية، غير نهائية، إنها نهاية ترتبط بالبداية ارتباطاً عضوياً، ولكنها ليست هي البداية، إنها نهاية مفتوحة ـ إذا صح التعبير.

وربما كان السرّ الجمالي وراء هذا الإطار المفتوح هو إحساس الشاعر بلا نهائية التجربة. . . ومعمارية هذا الشكل أبسط كثيراً من معمارية الشكل السابق إذ أن الشاعر هنا يتحرك في اتجاه شعوري ممتد في خط مستقيم، وقد يتعرج هذا الخط في شكل موجات متلاحقة، حين تتعدد مقاطع القصيدة، ولكن هذا التعرّج نفسه يأخذ طابع الامتداد اللانهائي»[39].

ويبدو لي أن الصور الشعرية في هذا الشكل البنائي تأخذ طابع الامتداد والترادف فهي صور موسعة غير متناهية تأثراً بالبناء ذاته أو تعبيراً عنه، تفتح آفاقاً شعورية من دون أن تغلقها

(36) ينظر: اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 252-267 في تفصيـلات هذين البناءين والأمثلة التطبيقية عليها وينظر: أبو أصبع، ص 76.

(37) أبو أصبع، ص 93 وينظر: اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 252 وما بعدها.

(38) اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 252 وتنظر تطبيقاته ص 252-255.

(39) المصدر نفسه، ص 259 وما بعدها، ويرى أن هذا الشكل شائع في الشعر المعاصر لأنه يمثل أبسط الأشكال معمارية، ينظر: المصدر نفسه، ص 260.

أو تعمقّها أو تكثفّها فهي لا ترمي إلى أن تنقل القصيدة في صورتها الكلية، تجربة شعورية كاملة، ولكنها تكتفي بشذرات منها محددة لوجهة الشعور ومساربه النفسية عند متلقيها في اتجاه بعينه من غير تحجيم لحركة الشعور في ذلك الاتجاه.

والشكل الشائع الآخر من أشكال القصيدة القصيرة المعاصرة هو البناء الحلزوني أو اللولبي وتقوم الصورة الكلية فيه على شعور موحّد أو مجموعة من المشاعر الجزئية المتجانسة والمتكاملة، يتم فيها البناء بتداخل مجموعة من الصور والأفكار التي يقدّمها لنا الشاعر، فيسير القارىء في مسارب عديدة متداخلة في القصيدة، إنه يمثل وحدة شعورية تتكشف أبعادها في القصيدة بعداً بعد آخر، على نحو يعبّر عن آفاق شعورية مختلفة للتجربة أو الرؤية، وكل أفق منها له وجهة، وفي هذا الشكل تكون الرؤية الشعورية مركزاً دائماً لكل انطلاقة إلى آفاقها، ومن هنا تتحدد الطبيعة الحلزونية لمعمارية هذا الشكل، فكل دفقة من دفقات القصيدة تبدأ من نقطة الانطلاق الأولى، ويدور الشاعر فيها دورة كاملة يستوعب خلالها الأفق الشعوري الذي يتراىء له من دون أن تنغلق هذه الدائرة على ذاتها، إذ ما تكاد دائرة تنتهي حتى يعود الشاعر مرة أخرى إلى نقطة البدء، نقطة الانطلاق الأولى، ثم يعود فيدور دورة أخرى ثم أخرى وهكذا، وهذا هو سرّ تشبيه هذا البناء باللولب أو الحلزون لأنه يشبه السلك الحلزوني الذي يبدو لنا في النظرة الأفقية إليه مجموعة من الحلقات المستقلة، غير أنها مترابطة، يربط بينها الموقف الشعوري الأول، ويلجأ الشاعر، غالباً في هذا النمط من البناء إلى استخدام أسلوب تيار الوعي الروائي لنقل الأفكار الباطنية والتنقل من فكرة إلى أخرى، مع تداخل أكثر من صوت وامتزاجها ويحتاج هذا النوع من القصائد، نتيجة لبنائه المعقد إلى نفس شعري طويل يسترسل فيه الشاعر مع أفكاره وصوره[40].

ولم تنأ هذه الأشكال البنائية من تداخل فيما بينها بحكم خضوع تصنيفها للأساس النفسي وما يعتمد عليه من مقاييس مرنة تحاول التكيّف مع النص والتغلغل في الفروقات الشعورية الدقيقة بين بناء وآخر.

ولا بد لنا من الوقوف عند نمط مستقل من أنماط القصيدة القصيرة المعاصرة وهو القصيدة ـ الصورة أو التوقيعة ويتم بناء الصورة الكلية للقصيدة في البناء التوقيعي بصورة واحدة مركّزة تتميز بتكثيفها وتقديم الفكرة أو الانطباع باختصار فني شديد: «واستخدام كلمة

---

(40) ينظر: اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 260 وما بعدها وأبو أصبع، ص 100 وما بعدها وتنظر أمثلته على هذا البناء ص 101-107، ولا شك في أن هذه الأبنية بتسمياتها الغربية عن نطاق الأدب والنقد العربيين ومنها: المعمار الدائري بنوعيه المفتوح والمغلق والمعمار الحلزوني، تخلق حالات ومواقف متباينة قبولاً أو رفضاً عند القارىء العربي إلاّ أنه لا مناص لنا من استخدامها وايضاحها لتعبيرها عن الواقع البنائي للقصيدة الحديثة، ولم يقدم لنا من أشاعها من النقاد تفصيلات تتعلق بمصادرهم التي استقوا منها هذه التسميات أو التحديدات ولم يقدم لنا من رفضها ما ينوب عنها.

التوقيعي هنا لشبه القصيدة نتيجة قصرها واكتنازها العاطفي والمعنوي بما عرف في أدبنا العربي بأدب التوقيعات الذي يتمثل في صياغة الحكام آراءهم وتوجيهاتهم في صورة شديدة الاختصار ومكتنزة المعنى في ذات الوقت»[41].

وقد يومىء هذا الضرب من البناء إلى سهولته غير أنه في واقعه ليس كذلك، فتركيز القصيدة وتكثيفها في صورة تقتطع جانباً نفسياً متكاملاً لتعبّر عنه يقتضي قدرة متميزة في الانتقاء للتجربة والموقف، والاقتصاد في المفردات اللغوية وصور المحسوسات على نحو لا يقبل الاختصار ولا يخوض في التفصيلات، مستغنياً عن الزوائد والاستطالات التي لا توحي بل تقدح في حيوية الصورة وتركيزها.

وتمتلك القصيدة ـ الصورة أو التوقيعة قيمة خاصة في التجارب الشعرية المعاصرة فقد مال قسم كبير من الشعراء المعاصرين إليها وأفادوا مما تحققه لشعرهم من تركيز وكثافة وإثارة واستغناء عن الاستطراد والتفصيل بالضغط على ما هو حساس وجوهري في الموضوع، فضلاً عمّا تمثله من الطبيعة البنائية العضوية التي تحققها الضربة التصويرية الخاطفة أو الضربات السريعة المتعاقبة حين تكون القصيدة مؤلفة من مجموعة من الجمل (التوقيعات) المترابطة التي: «تعبّر في مجملها عن حركة تحقق ونماء نفسي تجعل من القصيدة في مجملها، صورة واحدة من طراز خاص يتحقق فيها نوع من التكامل بين الشاعر والحياة»[42].

وينبغي لنا تأكيد أن هذه الأبنية المختلفة للقصيدة الغنائية المعاصرة لا تعد قواعد عامة أو قوالب جاهزة يرص الشعراء قصائدهم فيها بغية تحقيق سمة المعاصرة لقصائدهم وتخليصها من أسر السائد والمألوف في عملية البناء، فالبناء وسيلة فنية ترتبط بالتجربة والمضمون ارتباطاً عضوياً فلا بد للعلاقة بينهما، إذاً، أن تكون جدلية متناغمة فمتى ما فقد الشكل البنائي حيويته وافتقد القدرة على التعبير بعمق عن كنه الحاجة النفسية تعرّض للتصدّع والتلاشي والانقراض، ويبقى صوت الشاعر المتفرد هو الأساس في تحقيق الإبداع وابتكار ضروب بنائية قادرة على احتواء مظاهر عالمه الذاتي والتخلص الذكي مما يوقعه في شرك النمطية والأمثلة التقليدية، وساعد الاطلاع على أمثلة البناء في القصيدة العالمية

---

(41) أبو اصبع، ص 96 ويذكر أن لهذا النوع من القصائد شبيهاً في الشعر العالمي، إذ أن في الشعر الياباني نوعاً من القصائد الشديدة الاختصار واسمها الهايكو Haiku وهي قصيدة قصيرة مكثفة جداً تقتصر غالباً على صورة عاطفية واحدة، يحاول فيها الشاعر إحداث تأثير جمالي مركز مستخدماً الحد الأدنى من أدوات التعبير، ينظر: المصدر نفسه ومصدره.

وينظر في تطبيقات هذا البناء المصدر نفسه: ص 97-100 وينظر: محمد جابر عبيد، المدينة في شعر أحمد عبد المعطي حجازي، رسالة ماجستير مطبوعة بالرونيو، جامعة الموصل 1986، ص 200-203، وتنظر أيضاً: هيا محمد عبد العزيز الدرهم، صورة البحر في الشعر العربي الحديث بالخليج، قطر ـ الدوحة 1986، ص 164-180 في أمثلة تطبيقية أخرى لهذا النمط البنائي.

(42) اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 141 وينظر: عبد الحميد ناجي، ص 5 وما بعدها.

الشعراء على تحقيق ما يصبون إليه من تطوير للقصيدة العربية واكسابها روحاً معاصراً على نحو ينأى عن التطرف ويمسك بزمام التوازن بين ما هو مستقر في الذائقة العربية من شكل بنائي استمر قروناً طويلة وما يزال حديثاً طبيعةً وفهماً وتصوراً من هذه الأشكال البنائية بما لا يفضي إلى التناحر غير الفني والمزايدات البائسة في الإسراف المصطنع من أجل تحقيق أكبر قدر من التقليد والمحاكاة لما هو غربي و(مستورد) أو الانكفاء الشديد إلى ما هو قديم وتمزيق محتوى الحداثة بحجج شكلية متآكلة.

وعليه ظل انتقال الشاعر من ضرب بنائي إلى آخر ليس (كيفياً) بل محكوم بضرورة شعورية ركّز عليها نقدنا في تقويمه للتجارب الإبداعية وتصنيف اشكالها البنائية.

وانفردت نازك الملائكة بتقديم تنظير بنائي، إن جاز التعبير، للقصيدة الغنائية المعاصرة معبّرة عن البناء بالهيكل وهو عندها: «الأسلوب الذي يختاره الشاعر لعرض الموضوع»[43]، وهو على ثلاثة أصناف المسطّح والهرمي والذهني، أما المسطّح فهو: «الذي يخلو من الحركة والزمن»[44]، ويعوّض شاعر هذا الهيكل، طبقاً لما ترى، عن خلو موضوعه من الفعل أو الحدث بالعواطف والصور[45] فعبّرت بذلك عن فهم تقليدي للصورة يرى أنها زينة أو قيمة محشورة لترتبط عضوياً ببناء القصيدة أو هيكلها، وعرّفت الناقدة الهيكل الهرمي بأنه الأسلوب الذي يستند إلى الحركة والزمن، ويمنح الأشياء بعدها الرابع المتحقق في الزمن[46] فحيوية هذا البناء متأتية، في نظرها من اشتماله بفعل أو حدث وزمن على نحو يمنح القصيدة تماسكاً عضوياً ويصلح هذا البناء في القصائد العاطفية والفكرية وتظل الصورة في هذا البناء، أيضاً، خاضعة لتوزيع فني تزييني لا عضوي بنائي[47]، أما الهيكل الذهني فهو «الأسلوب الذي يشتمل على حركة لا تقترن بزمن»[48] ويختلف هذا الهيكل عن سابقيه في أن موضوعه في الأغلب ذهني أو فكري يعتمد على فكرة يناقشها الشاعر بالأمثلة المتلاحقة[49]، ولم تقف عند ماهية الصور في هذا البناء حتى ولو على نحو عرضي سريع مما تجلى في الهيكلين السابقين، ومنه نستنتج أنها وجدت تناقضاً بين الدلالة الذهنية

---

(43) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ط 1، بيروت 1962، ص 234.

(44) المصدر نفسه، ص 241 ومنه أن تدور القصيدة حول تمثال أو سفينة أو بركة فلا تصف أحداثاً تعاقبت أو تغيرات طرأت عليها في ممر الزمن وإنما ترسمها على ما هي عليه في تلك اللحظة جامدة ثابتة في المكان، ينظر المصدر نفسه.

(45) ينظر: المصدر نفسه، ص 246.

(46) نازك الملائكة، قضايا الشعر المعاصر، ص 241,234.

(47) تنظر: نازك الملائكة: الصومعة والشرفة الحمراء، دراسة نقدية في شعر علي محمود طه، ط 2 بيروت 1979، ص 129 وما بعدها حيث جعلت قصائد علي محمود طه العاطفية والفكرية تقع ضم هذا البناء لنجاح الشاعر في توزيع العواطف والصور توزيعاً فنياً.

(48) نازك: قضايا الشعر المعاصر، ص 241.

(49) ينظر: المصدر نفسه، ص 258.

للمضمون والصورة في حين أن النقد المعاصر وجد أن الصورة الذهنية ضرب قائم بذاته من ضروب الصورة وأنماطها.

ويبدو منطقياً القول أن التنظير، التجريدي، يعاني انحساراً محققاً في واقع النصوص التطبيقي، فلا بد للتحليل إذاً، أن يُستمد من البناء إذا ما أراد الناقد لتنظيره قيمة موضوعية وديمومة حيّة، ولذا نجد أن هذه الهياكل عانت تصدّعاً ثم انكساراً عند تطبيقها على الشعر العربي المعاصر لأنها لم تعبّر عنه، فإن أمثلة الناقدة التطبيقية التي حاولت عن طريقها شرح هذه الهياكل كانت من شعر الشطرين: «على الرغم من أن الدعوة إلى مصطلح (الهيكل) كانت جزءاً من نظريتها النقدية في الشعر الحر الذي اضطلع به كتابها قضايا الشعر المعاصر»[50]، ولذا ظلت هذه الهياكل وهمية لم تقترن ببناء لقصيدة شعرية حديثة، ولم تعبّر عنه، فضلاً عن أن النظر التقليدي إلى الصورة في بناء القصيدة المعاصرة لا ينسجم ومكانة الصورة في هذا البناء التي تستند إليها الرؤية الشعرية المعاصرة وتعنى بها عناية فائقة، فالصورة فيها، وسيلة الكشف والإضاءة وإعادة التجانس إلى العالم، وأداة الشاعر في التعبير عن ذاته والانطلاق نحو تصوير ما هو موضوعي من صراع حياتي متعدد المستويات وتجسيد رؤية الفنان الشاملة والعلاقة بينه وبين العالم، ومن هنا عدت أشكال البناء وسائط فنية لتحقيق التكامل الفني بين الذات والموضوع وأحكام البنية العضوية والوصول بها إلى رسم الصورة الكلية وتشكيلها.

وبقي لنا أن نشير إلى أن القصيدة الغنائية المعاصرة بضروبها البنائية المختلفة قد جاءت بشكل القصيدة المتكاملة المسترسلة وجاءت أيضاً بالشكل المقطعي أو اللوحات فلم تقتصر القصيدة الغنائية القصيرة على الشكل الأول ضماناً لقصرها أو تحقيقاً لطبيعتها البنائية التي تعني تصوير موقف عاطفي في اتجاه واحد، فقد يستخدم الشاعر المقاطع بأرقام مستقلة وعنوانات مستقلة من دون أن يعني هذا انتقالاً إلى البناء الطويل أو الدرامي: «فليس ترقيم الفقرات ما يجعل القصيدة طويلة»[51] وأن بناء الصورة الكلية باستخدام المقاطع قائم على كونها تشكّل: «وحدات متنوعة ذات كيان خاص بشكل يرتبط فيه بعضها ببعض ارتباطاً وثيقاً في وحدة متكاملة، نفسية أو منطقية، أو عضوية، بحيث يشكّل هذا الترابط أساساً في بناء الصورة الكلية»[52]، وقد يبدو كل مقطع من هذه المقاطع أو الوحدات مستقلاً بذاته موحياً باكتماله إذا ما قرأناه قراءة جزئية منفصلة، غير أن القراءة المتكاملة للقصيدة بمقاطعها المختلفة تمنحنا الإحساس بوحدة الوشيجة الشعورية الرابطة بينها وتكامل الصور الكلية للقصيدة على المستوى النفسي.

---

(50) عبد الرضا علي، نازك الملائكة ـ الناقدة ـ، رسالة دكتوراه مطبوعة بالرونيو، جامعة بغداد ـ كلية الآداب 1986، ص 135.

(51) اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 269.

(52) أبو أصبع، ص 86.

ولعل هذه هي أبرز الأشكال البنائية الشائعة في معمارية القصيدة الغنائية المعاصرة، حاولنا فيها تأكيد قدر مدى تعبيرها عن الصورة الكلية للقصيدة وابراز ملامحها، ونجد أن هذه الأشكال البنائية ظلت تمثل أساليب الشعراء في بناء القصيدة الطويلة أيضاً، على الرغم من اختلاف طبيعة القصيدة الطويلة الدرامية عن الغنائية القصيرة، وتباين عناصر البناء الدرامي المتمثلة في الصراع والتوتر والحوار بنوعيه الخارجي (الديالوج) والداخلي (المونولوج) والاستعانة بالأسلوب القصصي في قسم من قصائد الشعراء المعاصرين وغيرها من العناصر، إذ أن النزعة الدرامية موضوعية أكثر منها شكلية، ولذا يمكن القول أن أشكال البناء للقصيدة، الغنائية المعاصرة عبّرت عن أشكال بناء القصيدة العربية المعاصرة وأساليبها على نحو عام لهذا السبب ولغلبة النمط الشعري الغنائي على غيره من الأشكال البنائية الأخرى في شعرنا العربي الحديث أيضاً.

ومن هنا كان علينا أن نكشف الاختلاف بين القصيدتين، القصيرة والطويلة من حيث خصائصهما الموضوعية والنظر إلى كون القصيدة الدرامية تعبيراً عن: «تطوّر القصيدة العربية ذاتها من الغنائية الصرف ومن خاصة التجريد إلى الغنائية الفكرية التي تتمثل في القصيدة الدرامية»[53]، وإعلاء شأن العناصر الموضوعية واضعاف العناصر الذاتية إلاّ من حيث تفاعلها العميق مع الواقع الموضوعي.

فإذا كانت القصيدة الغنائية تعرف بتعبيرها أو تجسيمها لموقف عاطفي بسيط فإن القصيدة الطويلة تمتاز بأنها تربط بمهارة بين كثير من تلك الحالات العاطفية فضلاً عن تعبيرها عن فكرة عامة واحدة هي في ذاتها تكوّن الوحدة العاطفية للقصيدة وتشكّل هاتان الخصيصتان جوهر معمارية القصيدة الطويلة: «الفكرة التي تنتظم الكل، أو الوحدة التي تضم التنوع»[54].

ولم تقف القصيدة الطويلة ذات المنحى الدرامي على هذا الشكل البنائي البسيط لها فقد تطوّرت تطوّراً ملحوظاً وازدادت بنيتها تعقيداً فتحوّلت الفكرة إلى موقف فكري عميق وضمّت القصيدة تعدداً في الأصوات والتجارب وازدادت تركيباً مستفيدة من الفنون الأخرى وأهمها الرسم والموسيقى، وأفادت من التجارب الشعرية العالمية في هذا المجال[55].

---

(53) اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 282 وينظر: اليافي، تطوّر الصورة الفنية، ص 272.

(54) اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 277 وينظر: اليافي، تطور الصورة الفنية، ص 272 وما بعدها. وتبدو البنية البسيطة للقصيدة الطويلة قريبة الشبه من البناء الحلزوني في القصيدة القصيرة مع الفارق الجوهري بينهما الذي يتمثل في هيمنة شعور موحد على أجزاء القصيدة القصيرة، وفكرة موحدة على أجزاء القصيدة الطويلة. ينظر: اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 269.

(55) ينظر: المصدر نفسه، ص 276 وأبو أصبع، ص 77 وما بعدها، واستطاع عز الدين اسماعيل أن يرصد خصائص القصيدة الدرامية العربية المعاصرة واستجلاء طبيعة النزعة الدرامية في شعرنا المعاصر، مفهومها وعناصرها، معتمداً على النقد الغربي ومصطلحاته في نقد الدراما، وتمثل بأمثلة تطبيقية=

وصار الشاعر يستغل وسائل التعبير الدرامي كلها لتصوير العالم الموضوعي والكشف عن تناقضات الحياة وإضفاء سمة التجانس الكوني عليها والحرص على تجسيد حركة الواقع الإنساني، المادي والذهني، تجسيداً حيّاً غنياً بالتفصيلات الدقيقة على نحو يطل منه الناقد على شذرات من عالم الشاعر النفسي وفهم جديد لما يرصده الشاعر من مشاهد الحياة الدرامية وحسن انتقائه لها وقدرته على المشاركة في بناء الحياة وتشكيلها بوصفه انساناً متميزاً من سواه برهافة حسّه وعمقه وبراعته الفنية في التصوير.

ولا نريد أن نلحّ في تفصيل عناصر القصيدة الطويلة وخصائصها التعبيرية والموضوعية فليس هذا موضوعنا الأول، وإن ما نسعى إلى الكشف عنه هو التطوّر الذي حققته القصيدة العربية الحديثة في خصائصها البنائية والموضوعية في التوسع والانطلاق من إطار بنائي واحد استمر قروناً إلى أطر بنائية تختلف بساطةً وتعقيداً باختلاف المراحل التي قطعتها القصيدة في حركتها ونجاح شعرائها في مواكبة الحداثة بعمق فني حقيقي، وما انصهر في القصيدة الطويلة من العناصر والوسائل التي اكتسبتها من الأجناس الأدبية الكبرى وأهمها الملحمة والدراما حيث احتوت على عناصر قصصية وملحمية واضحة، وما استقته من الفنون ومعطياتها وأهمها الرسم والمسرح والموسيقى وغيرها وتأثر الصورة الكلية للقصيدة بهذه المؤثرات كلها وارتباطها بها.

ومن هنا فإن بوسعنا أن نستخلص حقيقتين تتعلقان بطبيعة الصورة في القصيدة العربية الحديثة، الأولى: إن تشكيل الصورة الشعرية الحديثة ما عاد قائماً على عناصر الشعر الخالصة فقط على ما هي الحال في الصورة القديمة بحكم ما داخل الصورة من العناصر التي اكتسبتها من الأجناس والفنون الأخرى مما أثر في خصائصها الفنية ومقاييس النقاد في تقويمها، فقد أدت هذه العناصر الجديدة وغير المألوفة إلى اكساب نقد الصورة معياراً حديثاً قائماً على تلمس حالة التوازن في الصورة بين عناصرها الشعرية من مفردات واستعارات ومجازات وغيرها، وعناصرها الأخرى التي اعتمد عليها الشاعر في بناء قصيدته كأن تكون درامية مثلاً، أو قصصية أو ملحمية أو تشكيلية، ومدى نجاح الشاعر في خلق امتزاج فني حقيقي بين عناصر الشعر والعناصر الأخرى وتأثير كل منها في غيرها، والثانية: إن الصورة أصبحت أكثر ارتباطاً ببنية العمل الكلية فما عادت أداة زائدة تزيينة أو مضافة تستعمل لغرض بلاغي أو تأثيري ومن هنا كانت وسيلة الشاعر للإدلاء بموقفه الفكري وكشف مضمون قصيدته أو التعبير عن الحدث وتطويره ووصف جو القصيدة ومناخها الداخلي أو إيضاح جزئيات الفعل وخصائص الشخصيات من دون أن يعني هذا إعفاء الصورة الحديثة من القيام بمهمتها الفنية داخل القصيدة أو تحولاً في فهم تأثيراتها الجمالية التي تعدّ مقياساً مهماً وشرطاً دائماً في الحكم على براعة الشاعر وفنه، وألّا يؤدي التركيز على المحتوى الفكري

= لقصائد عربية معاصرة تكشف عن تطور هذه النزعة وتباين الشعراء في فهمها وتفاوتهم في النجاح الفني وهم ينظمون مسرحياتهم الشعرية، ينظر: الشعر العربي المعاصر، ص 278-322.

والذهني أو العقلاني إلى تجريد الصورة من خصائصها الفنية.

ولعل من الصعوبة تحديد خصائص ثابتة أو عامة للصورة الحديثة فإن معرفة خصائصها محكوم بأبعاد القصيدة ذاتها وموضوعها وسياقها الفني وتجربة شاعرها، وعلى الرغم من هذا فقد حاولت الدراسات النقدية التي اهتمت بالقصيدة الحديثة وبنائها الفني تحديد بعض الخصائص المشتركة أو العامة للصورة الحديثة استقتها من طبيعة الشعر الحديث ذاتها وما اتخذته الصورة فيه من مكانة خاصة تأثراً بالاتجاهات الشعرية العالمية الحديثة.

ولا بد لنا من الإشارة إلى أن خصائص الصورة الحديثة العامة أو الخاصة تنبع من الطبيعة البنائية العضوية لها، وأن ما حدّده نقدنا المعاصر من سمات لها أو من مآخذ وعيوب عليها يرتبط في قسم كبير منه بما يعبّر عن هذه الطبيعة ودور الصورة الحيوي في تجسيدها بالتلاحم والارتباط الوثيق بين الصور في نسق القصيدة المتكامل وصولاً إلى بناء صورتها الكلية.

وحرص نقدنا على تقصي (جوانب التفرد) وذاتية الشاعر المتميزة في إبداع الصورة تشكيلاً وبناءً فما عادت الذائقة النقدية المعاصرة تسيغ للشاعر الاعتماد على صور مألوفة أو جاهزة أو الاستناد إلى البلاغة الجزئية للصورة في التشكيل والبناء فكانت أولى خصائص الصورة الحديثة التي تضمن التفرد وتديم الحيوية في القصيدة هي: الجدة، فعلى الشاعر أن يحرص على تقديم صور جديدة لا سعياً وراء الجدّة ولا انصرافاً عن الأشكال القديمة الجاهزة بل لأن الصور الجديدة وحدها هي القادرة على حمل الاحساسات والانفعالات الجديدة والتعبير عن روح الحداثة الشعرية فإذا لم تتضمن الصورة كشفاً وجدانياً يجافيها النجاح سواء في وضعها المحدود أو في السياق العام للقصيدة[56].

أما الخصيصة الثانية فهي: التركيز أو التكثيف، ويبدو لي أن هذه الخصيصة ترصد الحد الذي استطاع الشاعر الوصول إليه في استيعابه لحقيقة الصورة الجديدة القائمة على كونها وسيلة الشاعر لتجسيد المضمون وجلائه خطوة فخطوة وتوليد أفكار القصيدة الحيوية، فليست هي حلية شكلية لا تمتلك قيمة موضوعية ولا تستبطن رؤية الشاعر وهواجسه فإن لتركيزها وتكثيفها دوراً فاعلاً في تماسك البناء الشعري، وأن تناسي الشاعر لطبيعة الصورة هذه قد يفضي إلى استخدام الصورة استخداماً تقليدياً قائماً على الزخرف والنمنمة أو الانسياق وراء التصوير مما يؤدي إلى انسياح الموضوع وإضاعة جوهر الأفكار والتأثير في قدرة المتلقي على التركيز، والتفريط في وحدة جو القصيدة الداخلي.

ويتجلّى التركيز أو التكثيف في قدرة الصورة على استيعاب طاقة من الدلالات والعواطف القابلة للاتساع والعطاء الغزير بعد التأمل الطويل وانشاء الترابط الموضوعي بين

(56) ينظر: اليافي، تطور الصورة الفنية، ص 266 واسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 147 والوهايبي وعبد الجبار عباس: مرايا على الطريق، ص 11 واطيمش، ص 266 وما بعدها.

عناصر القصيدة للحصول على الوحدة الذاتية التي تربط بين الشاعر وعالمه أوثق الارتباط ويتم هذا التركيز أو التكثيف بقدرة الشاعر على انتقاء عناصر الصورة وموضوعها انتقاءً موفقاً وتشكيلها تشكيلاً موحياً غير قائم على الرصد والتسجيل المحض أو التفسير والشرح التقريريين لئلا تستطيل هذه الصور وتنمو وتغفل عن الأفكار الأساسية للقصيدة ولا تضعنا وجهاً لوجه أمام القضية الموضوعية للصورة الكلية لها(57).

ولكن إذا كان تحقق هذه الخصيصة ممكناً في القصائد الغنائية المعاصرة حيث تقتصر الصور الشعرية فيها على خصائص الشعر الخالصة وعناصره فكيف هي الحال مع القصائد الطويلة أو الدرامية؟

ذكرنا أن الصورة الكلية الدرامية وبحكم ما داخلها من العناصر الأخرى التي اكتسبتها من الأجناس والفنون الأخرى قد تأثرت في خصائصها وسماتها الفنية بما اكتسبته وطُبعت بسببه. وان جهد الناقد في نقد مثل هذه الصور وتقويمها قائم على تقصي حالة التوازن بين عناصرها الشعرية وعناصرها الأخرى التي اعتمد عليها الشاعر في البناء من درامية أو قصصية أو ملحمية وغيرها، فينبغي أن يكون لوجود الصورة أولاً قيمة موضوعية في مثل هذه الأبنية فضلاً عن قيمتها الفنية أو الجمالية، فالشعراء الذين أفادوا من الأسلوب القصصي مثلاً نجد أن الصورة الشعرية لديهم: «ستتأثر إلى حد كبير بأسلوب القصة، وستوظف لخدمة الموضوع القصصي أو ما تتطلبه القصة، ولعل أبرز ميزة للصورة في مثل هذه القصائد هي أنها ستكون صوراً طويلة ـ إذا صح التعبير. أو هي صور ممتدة ومتلاحقة يتولد بعضها من بعض، وهذا الامتداد في الصورة ناتج عن اهتمام الشاعر بملاحقة جزئيات قصيدته كتطور الحدث شيئاً فشيئاً أو محاولة استكمال كافة ملامح الشخصية القصصية... أو لإيضاح جزئيات الفعل، الحدث والحركة»(58).

وعلى الرغم من هذا فإن الأسلوب القصصي بقي معتمداً في نجاحه على استناده إلى البنية الدرامية فهو أسلوب من أساليبها، وبمعنى آخر إن البنية الدرامية وإن اعتمدت اساساً على التفصيلات الحسيّة والموضوعية، فإن هذا غير كافٍ للتعبير عن حقيقتها فإن مجرد العناية بتفصيلات الحياة من أحداث أو أفعال قد ينتج عنه: «التعبير السردي (القصصي) ولا يلزم بالضرورة أن ينتج عنه التعبير الدرامي وإنما تتوقف الخاصية الدرامية في الشعر على مقدرة الشاعر في الوقت نفسه على اختيار ما هو جوهري، في الأقل من منظوره الخاص، والاستغناء عن التفصيلات غير الجوهرية»(59).

(57) ينظر: اليافي، تطور الصورة الفنية، ص 266 وما بعدها واسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 161 واحسان عباس، فن الشعر، ص 250، وغالي شكري، ص 124 واطيمش، ص 267.

(58) اطيمش، ص 277 وما بعدها، وينظر: اسماعيل، الشعر العربي المعاصر ص 300 وما بعدها ويوسف الصائغ، ص 180-183.

(59) اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 283.

ومن هنا كان التكثيف وتأكيد الجوهري من التفصيلات ضماناً لتجسيم رؤية الشاعر وإحكام بناء قصيدته في مثل ضروب هذه الأبنية لأن الاستفاضة تؤدي إلى الترهل وتفقد القصيدة قدرتها على شد القارىء واثارته، هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى، إن الانسياق مع خصائص الصورة وعناصرها الجمالية، ومن ذلك المبالغة في استخدام الصفات وتتابعها في الدراما، يجعل القارىء يمل: «ويحد من طلاقة الصورة ويقيّدها ويجعلها ساكنة غير متحركة، ذلك أن الصفات أسماء، ولا يمتلك الاسم حركة كالتي يمتلكها الفعل»[60]، وهذا ما قصدناه بتقصي النقاد ملامح نجاح الشاعر في إقامة التوازن بين فنية الشعر وفنية الأجناس الأخرى في القصيدة، فميل الشعراء إلى الاستفادة من الأجناس الأدبية الأخرى والتجاوب معها ليس ميداناً لتجريب المهارات الشعرية أو الاحتكام إلى تقليد التجارب الشعرية العالمية في هذا المجال فلا بد من أن تكون الاستفادة خاضعة لحاجتين: تعبيرية ـ فنية ومضمونية، ويستدل الناقد على تحقق هاتين الحاجتين في القصيدة حين تكون الصورة الكلية لها بنية متفاعلة يستفيد كل شق فيها من الشق الآخر ويؤثر فيه من دون أن يطغى واحد على آخر، ولا شك في أن تحقيق هذا يحتوي على قدر كبير من الصعوبة، ففي مجال استخدام الأسلوب القصصي مثلاً: «لا بد أن يتطلب شاعراً له أكثر من مقدرة الشاعر وأكثر من مقدرة القصاص، لا بد أن يكون الشاعر بحيث يجمع ويوازن في الوقت نفسه بين المقدرة الشعرية والمقدرة القصصية. . . لا بد، إذاً، أن يجعلني الشاعر في كل لحظة وفي كل كلمة أحس بالشعر وفي الوقت نفسه أحس بالقصة»[61].

أما السمة المميزة الثالثة فهي: الحسيّة الاختزالية، وترتبط باستفادة الصورة الحديثة من تقنية الفن الحديث الذي لا يهمه أن تكون الصورة المكانية مكتملة التكوين أمام العين المبصرة، أي موافقة لمنطق المكان والتنسيق المكاني للأشياء بقدر ما يهمه أن تكون في مجموعها تؤدي دوراً حيوياً يمكن النفاذ منه إلى الشعور المتحقق من دون معوّقات جانبية فما عادت الصورة الحديثة، ومن ورائها التجربة الشعرية الحديثة، تعنيان بتمثيل الشيء الحسّي بالدلالة التي يستعمل فيها مصطلح (تمثيل) في فن الرسم التقليدي والصورة التقليدية، وإنما بتقديم مفهوم عن الواقع إن لم يقم مقامه فإنه يثريه ويغنيه ويعمّقه، ولذا مالت الصورة الشعرية الحديثة إلى خاصة التعبير بالجزئي أو الاعتماد على الجزئيات الموحية في خلق الصور[62].

وهذا يعني أن التشكيل الحسّي للصورة الحديث صار جزءاً من الواقع النفسي والموقف الشعوري للشاعر يستثمر للدلالة على ما هو حيوي وعميق فيه، ينبذ الزوائد

---

(60) اطيمش: الشاعر العربي الحديث مسرحياً، بغداد 1977، ص 307.

(61) اسماعيل، الشعر العربي المعاصر، ص 301.

(62) ينظر: اليافي، تطور الصورة الفنية، ص 266 وما بعدها واسماعيل: الشعر العربي المعاصر، ص 157-161 والوهايبي.

والاستطالات في العلائق الحسية للصورة حتى لا تقع حائلاً دون النفاذ إلى التركيب الحقيقي للانفعال أو تقطيع خيوط الإيحاء المركزية للصورة لئلا يضيع الجوهري وسط ما هو طارىء.

ونتيجة لهذا تبدو الصورة الحديثة شبيهة بالصورة (السينمائية) أو اللوحة الحديثة في تقطيعها واعتمادها على الجزئي الموحي والطبيعة الحلمية القائمة على اللقطات المتجاورة والمتراكم والمتداخل في لا وعي الشاعر وذاكرته: «فهي مجزأة بطريقة غريبة وغير مألوفة بحيث تبدو للوهلة الأولى وكأنها مجرد خليط من الأشكال التي لا معنى لها، لكنها تنطوي على أجزاء تذكرنا بموضوعات مألوفة أي أنها تسنح للذاكرة بتسجيلها ثم استحضارها في الذهن»[63].

وعليه لا يصلح المنطق أو العقل حكماً على دلالات هذه الصور وارتباطاتها لأنهما سينبذانها منذ الوهلة الأولى فلا بد، إذاً، من الاعتماد على الإحساس والتجربة لادراك ارتباطات هذه الصور وتداعياتها المختلفة التي لا تقدمها لنا هذه الصور على نحو مباشر تنقله إلينا كل صورة من صور القصيدة، مستقلة، لأن تكامل مجموعها يكوّن بنية التجربة ويحققها فيساعد بعضها بعضاً على إيضاح المطموس، وتحيا كل واحدة منها في الأخرى وتنضج.

وهذا يقودنا إلى السمة الرابعة والأخيرة من سماتها وهي النمو والتكامل أو التماسك والائتلاف، فقيمة الصورة الموضوعية تتأتى من توافر عنصري النماء والتكامل فيها بما يخدم رؤية الشاعر فتضيف الصورة اللاحقة إلى السابقة بنية فكرية جديدة أو إحساساً جديداً حتى إذا انتهت القصيدة في صورتها الكلية أحسسنا باستحالة التخلي عن أية صورة شعرية، وأن الصور أسهمت في خلق بنية حيّـة فريدة لا يمكن أن نضيف إليها أو نحذف منها[64]، ولا يعني هذا اشتراط الترابط المنطقي بينها فقد عدّ رابطاً تقليدياً هجرته الصورة الحديثة وأحلت محله الوشيجة الشعورية في القصيدة الغنائية، واحساسات الشاعر الموضوعية بحركة الأضداد، وجدليتها الصراعية في القصيدة الدرامية.

ونستنتج مما تقدّم من خصائص الصورة الشعرية العربية الحديثة أنها قد جاءت متّفقة في الغالب، مع خصائص الصورة الشعرية الغربية الحديثة التي حدّدها نقّاد الغرب ورأوا فيها انعكاساً لروح الحداثة الشعرية وطبيعتها.

---

(63) الوهايبي، وينظر: أبو اصبع، ص 326 ورأى أن هذه الخصيصة من معطيات تأثر الشعر بفن التقطيع السينمائي (المونتاج) فيتوسل الشاعر بهذا الأسلوب في شعره لالتقاط مجموعة من الصور غير المترابطة ويكون حشدها بهدف خلق انطباع عام، أو تصوير موقف للتعبير عن أحوال مضطربة معيّنة وايقاعات وسرعات مدمرة طبقاً لقول هاوزر.

(64) ينظر: عبد الجبار عباس، مرايا على الطريق، ص 11 وما بعدها وشفيع السيد، ص 191 واطيمش، دير الملاك، ص 266-269.

وتوحي الينا قراءة الشعر الحديث بأن هذه الخصائص لا تشمل سمات الصورة الحديثة كلّها، وإنما هي توضّح لنا طبيعة النظرة النقدية إليها وجوانبها التي ركّزت عليها جهود النقاد، فهي إذا ما أردنا الدقة في الاستنتاج تمثل جهداً تنظيرياً عاماً قائماً على الاستقراء أكثر من التحليل، وتقع النصوص التطبيقية فيه من باب الاستشهادات غالباً، أما مصادر النقاد في تكوين هذا الجهد التنظيري فتعود إلى ثقافاتهم الأجنبية واطلاعهم على مناهج النقاد الغربيين في نقد الصورة الحديثة وتحديد خصائصها، قبل كل شيء، فضلاً عن تذوقهم الشخصي للشعر الحديث وموقفهم منه فإن أحكامهم صادرة عن نظرة جمالية إلى هذا الشعر قوامها التذوق والإحساس الانطباعي للناقد ويعود تجانس خصائص الصورة الشعرية الحديثة في الشرق والغرب إلى طبيعة هذا الشعر ذاتها وتركيزه على الصورة وارتباطها به على نحو عضوي بنائي، فضلاً عن تأثر شعرائنا بالتجارب الشعرية العالمية واطلاعهم على مختلف الاتجاهات الشعرية الغربية في القرن العشرين، وانعكاس هذا التأثر في أشعارهم على نحو يتفاوت نجاحاً واخفاقاً، قوّةً وضعفاً.

ولذا ذكرنا أن هذه الخصائص تمثّل السمات العامة والمشتركة التي حاولت دراساتنا النقدية استخلاصها من التجارب الشعرية الحديثة، فإن الخصائص الذاتية، للصورة الحديثة تبقى مرتبطة بالقصيدة ذاتها وبتجربة شاعرها وتفرّدها لسبب جوهري هو أن تشكيل الصورة الحديثة يستند إلى التفرد ويحتكم إلى أسلوب الشاعر المتميّز في رسم الصورة الكلية للقصيدة وبنائها، وعليه فإن القصيدة المتميزة لا تؤسسها خصائص عامة ولا تقدر على احتوائها، ويبقى التنظير النقدي محاولة لرصد الشائع والعام ليأتي دور التطبيق فيسعى إلى تعميق الخصوص وإظهاره فلا بد، إذاً، لمن يتصدى لدراسة الصورة في شعر شاعر حديث أن ينطلق من تميّز الشاعر في صوره وخصوصيته الفنية لا إلى التقاط ما هو منسجم مع الخط العام التنظيري، إنه عمل صعب، لا شك في ذلك.

ودليلنا على صعوبته أن قصيدة العقد الثامن والتاسع من هذا القرن ظلت بعيدة عن رعاية الدراسات النقدية باستثناء محاولات متفرقة نشرتها الصحف أو المجلات الأدبية للسبب الذي ذكرناه ولأنها ما عادت تنسجم والتنظير النقدي لقصيدة العقود السابقة لاختلافها عنها أولاً بحكم المتغيرات الكثيرة ولأن ذلك التنظير كان مناسباً لتجربة الشعر الحديث قبل نضجها وتشعّب مداراتها وما عاد معبّراً عن الواقع الشعري المعاصر، فلم تظهر طبيعة الصورة الشعرية في هذين العقدين بوضوح لأن النقد ظل صامتاً بازائها تقريباً لأسباب يعود قسم منها إلى الناقد وآخر إلى القصيدة ذاتها لا ندّعي قدرة حصرها أو تحديدها لما تقتضيه من دراسة متخصصة وموسّعة لاشعار هذين العقدين.

فظلت أسئلة كثيرة تفتقر إلى الإجابة فيما يتصل بواقع الصورة الشعرية فيما يزيد على ربع قرن، منها: هل عانت الصورة الشعرية انحساراً في هذه المرحلة لتفسح الطريق أمام انماط جديدة اكسبتها إياها علاقة الأدب بالفنون الأخرى واستفادته منها؟ أو هل أسرف

شعراؤنا في رفد قصائدهم بالصور الشعرية حدّ التراكم والتكديس؟ وما أثر التركيز على (الذهني والمجرّد) في تشكيل الصور وما جرّ إليه من نتائج؟ وهل بقيت تلك السمات التي حدّدها النقد لنجاح الشاعر في تشكيل صوره سائدة على تقويمه لها في هاتين القصيدتين؟ إلى غير ذلك من الأسئلة.

إن ما نهدف الوصول إليه من هذه الأسئلة هو استخلاص الموقف النقدي المعاصر منها ومسؤولية هذا الموقف أمام القارىء الذي يجابه التجارب الشعرية في هذه المرحلة فإذا كان السبب الأول في عزوف القارىء عنها يعود إلى طبيعة الشعر نفسها فإن السبب الآخر يعود إلى انحسار النقد وغيابه في هذه المرحلة الشعرية الزاخرة بالنظم الشعري وما أدى إليه هذا من مواجهة الشعر، القارىء، بمجموعة جديدة عليه من القيم الجمالية والتعبيرية والمعنوية التي فاجأته ودفعت به إلى التخبط في الموقف تبعاً لطبيعة القراء وتفاوت مستوياتهم الثقافية أو مواقفهم الذاتية من الشعر الحديث عامة أو صراعهم بين المألوف وغير المألوف من هذا الشعر أو المعقول واللامعقول منه.

وإذا كنا قد حدّدنا للصورة الشعرية الحديثة أبرز خصائصها العامة أو المشتركة من وجهة النظر النقدية المعاصرة التي لم تهتم كثيراً بشعر العقدين الأخيرين فنود أن نبدي رأياً يتعلق بعيوب الصورة ومظاهر الاخفاق في تشكيلها وهو أن نقص أي من هذه الخصائص المطلوب توافرها لنجاح الشاعر في إحكام بناء صوره ووصوله إلى تحقيق الصورة الكلية المتميزة لقصيدته يفضي إلى الوقوع في عيب من عيوب تشكيلها وبنائها ويؤثر في التقويم النقدي لها، هذا من جانب، ومن جانب آخر: إن هذه العيوب والمآخذ لم تنحسر بإزاء ذلك الشعر فبقينا نسمع المآخذ نفسها تتردد أسباباً في انصراف النقاد عن التوجه إلى تحليله وتحديد خصائص صوره الشعرية وكأنه قد خلا من سمات وخصائص تستخلصها منه جهودهم النقدية وتحليلاتهم، واختلطت هذه العيوب والمآخذ وتوحّدت في هجوم نقدي ضد تجارب شعراء هذه المرحلة عامة حين وصفوه بالغموض أو إذا ما شئنا الدقة في التحديد التعمية والإبهام فإن الغموض يقع في مستويات منها ما هو فني ويعدّ أحد مقومات الشعر الحديث الأساسية للخروج عن المباشرة والخطابية وتوافر البعد الإيحائي في التجربة الشعرية فهو، إذاً، بهذا الفهم عمق ومبدأ جمالي عام في الشعر الحديث، ومنه ما هو غير فني لا يقيم وزناً ولا شأناً لتجاوب المتلقي معه ولا يهدف إلى تحقيق هدف فني أو تعبيري معيّن فهو مقصود لذاته تحت أغطية تقنية أو تجريبية مختلفة تختفي وراء قسم كبير منها نوايا ومواقف فكرية غير سليمة تسعى إلى تقويض معالم الذوق العربي وخصوصية اللغة العربية والسعي إلى تلقف كل ما هو غربي من غير تمييز بين النقي والملائم لتجربتنا الشعرية العربية وما هو غير ذلك، ولا نريد الخوض في دوافع الغموض ولا تجلياتها وأشكاله في القصيدة الحديثة فليس هذا موضوعنا[65]، ولكن لا بدّ لنا من تأكيد ارتباط هذه الظاهرة بتشكيل الصور

(65) ينظر للتوسع في ظاهرة الغموض ومشكلاتها في الشعر العربي المعاصر، ثابت الآلوسي، ظاهرة =

وبنائها وأن غموض القصيدة يعود في واحد من أهم أسبابه إلى غموض صورها بمظاهره المختلفة بحكم تركيز الشعر الحر على الصورة والاعتماد عليها في بناء القصيدة بناءً فنياً مبدعاً قائماً على الترابط والتماسك.

وذكرنا أن نقض السمات والخصائص التي حددها التقويم النقدي لتوفيق الشاعر في صوره وتحقيق الإبداع في علائقها وارتباطاتها يؤدي إلى اضطراب بناء الصورة الكلية للقصيدة والوقوع في القصور الفني أو التوصيلي لها، ويتأتى هذا النقض غالباً من الإفراط في التوجه نحو الغاية الفنية في تحقيق هذا المظهر الصوري أو ذاك والوقوع في المبالغة والحدود غير المعقولة من الاستخدامات، فافراط الشاعر في تحقيق الجدّة لصوره قد يوقعه في الغرابة غير الفنية والتطرف في التقاط عناصر غير مألوفة لتحقيق الصياغة المدهشة والمخيّبة لتوقعات القارىء حتى ولو أدى ذلك إلى الافتراء على الشعر بكلام عابث لاهٍ يفتقر إلى قيمة موضوعية أو فنية، وأن الامعان في التوجه نحو تركيز الصورة وكثافتها أو اختزال حسيتها إلى حد غير مقبول غالباً، ما يصدم ذوق القارىء ويعبث بقدرته على تمثل بعد معنوي أو فكري لما يقرأ فإن الاتكاء على الجزئيات غير الموحية وتحويل الصور إلى طلاسم وأحاجٍ يدفع بها إلى تجريد منبوذ لا يقوى على إثارة الذهن أو تحفيز الشعور فلا تكتمل الصورة في ذهن متلقيها مما أريد لها أن تكون، وافتقاد الصور صفتي النمو والتكامل أو التماسك والائتلاف في رسم الصورة الكلية للقصيدة وتحقيق بنائها العضوي يرمي بصور القصيدة إلى التراكم والتكديس وتلاشي قيمتها الموضوعية فتأتي غير فاعلة: «منطفئة وعابرة، تضيء وتخبو سريعاً، وقدرتها على كشف الموضوع الشعري أو تطويره ضئيلة»[66] لأنها تقترب في هذا من الاستخدام التقليدي للصورة بوصفها حلية أو زينة لا أداة الشاعر ووسيلته لتقديم أفكاره ورؤاه الخاصة بحيث تندرج وتمتزج ببنية القصيدة المتكاملة.

وإذا كان النقد المعاصر قد أدرك أن للصورة في الشعر الحديث قيمة خاصة في التعبير عن التكوين النفسي لتجربة الشاعر وتأكيد التلاحم العضوي بين الخصائص الفنية والمحتوى الفكري ضمن رؤيا موحدة تمنحها الصورة الكلية للقصيدة، فإنه كان حريصاً على ألا تتحول القصيدة إلى انثيال صوري تندفع فيه الصور بقصد تراكمي، تتكسر بسببه ايحاءاتها وتتلاطم أو تسقط في الجمود والتنافر، فلا بد، إذاً، من أن تخضع الصورة في القصيدة لحركة منسجمة بين كمّ الصور وقيمتها الفنية والتعبيرية لكيلا تفتقر إلى التوازن بين ما تطمح إليه من إذكاء للغرابة وما تكنه فعلاً من قدرة على الإيحاءات والتداعيات النفسية عند متلقيها.

= الغموض في الشعر العربي المعاصر 1947-1967، رسالة دكتوراه مطبوعة بالرونيو، جامعة بغداد ـ كلية الآداب 1985 وشكلت الصورة الشعرية وعلاقتها بغموض الشعر المعاصر فصلاً في دراسته ص 169-201.

(66) اطيمش، دير الملاك، ص 267 وينظر: عبد الجبار عباس، مرايا على الطريق ص 12 ومحمد حسن عبد الله، ص 24.

فهرست المصادر

ابراهيم ـ الدكتور زكريا: مشكلة الفن، مكتبة مصر، دار الطباعة الحديثة، القاهرة (د.ت).

ابراهيم ـ طه أحمد: تاريخ النقد الأدبي عند العرب من العصر الجاهلي إلى القرن الرابع الهجري، دار الحكمة، بيروت (د.ت).

ابن الأثير ـ ضياء الدين: المثل السائر في أدب الكاتب والشاعر، تحقيق الدكتور محمد أحمد الحوفي والدكتور بدوي طبانة، دار نهضة مصر للطبع والنشر، القاهرة 1961.

ابن جعفر ـ قدامة: نقد الشعر، تحقيق محمد عبد المنعم خفاجي، بيروت (د.ت).

ابن منظور ـ محمد: لسان العرب، دار صادر للطباعة والنشر، بيروت 1956.

أبو أصبع ـ الدكتور صالح: الحركة الشعرية في فلسطين المحتلة، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1979.

أبو ديب ـ الدكتور كمال: جدلية الخفاء والتجلّي، بيروت 1979.

أحمد ـ الدكتور محمد فتوح: الرمز والرمزية في الشعر المعاصر، ط 2، دار المعارف بمصر القاهرة 1978.

أدونيس ـ علي أحمد سعيد:

1 ـ زمن الشعر، ط 3، بيروت 1983.

2 ـ الثابت والمتحول (صدمة الحداثة)، جـ 3، ط 2، بيروت 1979.

3 ـ مقدمة للشعر العربي، ط 3، بيروت 1979.

اسماعيل ـ الدكتور عز الدين:

1 ـ الأدب وفنونه، القاهرة 1976.

2 ـ التفسير النفسي للأدب، القاهرة 1963.

3 ـ الشعر العربي المعاصر قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية، ط 3 ـ بيروت 1981.

أطيمش ـ الدكتور محسن:

1 ـ دير الملاك، دار الرشيد للنشر، بغداد 1982.

2 ـ الشاعر العربي الحديث مسرحياً، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد 1977.

الآلوسي ـ الدكتور ثابت: ظاهرة الغموض في الشعر العربي المعاصر، رسالة دكتوراه مطبوعة بالرونيو، جامعة بغداد ـ كلية الآداب 1985.

الآمدي ـ أبو القاسم الحسن بن بشر: الموازنة بين أبي تمام والبحتري، تحقيق: محمد محيي الدين عبد الحميد، القاهرة ت. م 1944. وطبعة أحمد صقر، القاهرة 1961.

بدوي ـ الدكتور محمد مصطفى: كولردج، القاهرة 1958.

برادة ـ الدكتور محمد: محمد مندور وتنظير النقد الأدبي، ط 1، دار الآداب، بيروت 1979.

برتليمي ـ جان: بحث في علم الجمال، ترجمة: أنور عبد العزيز، مراجعة نظمي لوقا، القاهرة 1970.

البصري ـ عبد الجبار داود: القمح والعوسج، بغداد 1967.

البصير ـ الدكتور كامل حسن: بناء الصورة الفنية في البيان العربي، بغداد 1987.

البطل ـ الدكتور علي عبد المعطي:

1 ـ الرمز الأسطوري في شعر بدر شاكر السياب، ط 1، دار الربيعان، الكويت 1980.

2 ـ الصورة في الشعر العربي حتى آخر القرن الثاني الهجري، بيروت 1980.

بكار ـ الدكتور يوسف حسين: اتجاهات الغزل في القرن الثاني الهجري، ط 2، بيروت 1981.

بلوك ـ هاسكل وهيرمان سالنجر: الرؤيا الإبداعية (مجموعة مقالات)، ترجمة: أسعد حليم، القاهرة 1966.

بوجان ـ لويز: الشعر، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، بيروت 1961.

البيريس ـ ر. م: الاتجاهات الأدبية في القرن العشرين، ترجمة: جورج طرابيشي، ط 2، منشورات عويدات، بيروت ـ باريس 1980.

تيغيم ـ فيليب فان: المذاهب الأدبية الكبرى في فرنسا، ترجمة: فؤاد انطونيوس، ط 2، منشورات عويدات، بيروت ـ باريس 1980.

ثامر ـ فاضل: معالم جديدة في أدبنا المعاصر، وزارة الإعلام، بغداد 1975.

الجاحظ ـ أبو عثمان عمرو بن بحر: الحيوان، تحقيق: عبد السلام محمد هارون، ط 3، بيروت 1969.

الجبار ـ مدحت حسن محمد: الصورة الشعرية عند أبي القاسم الشابي، الدار العربية للكتاب، تونس 1984.

جبرا ـ جبرا إبراهيم: الأسطورة والرمز (دراسات نقدية مترجمة)، ط 2، بيروت 1980.

الجرجاني ـ عبد العزيز: الوساطة بين المتنبي وخصومه، تحقيق وشرح: محمد أبي الفضل إبراهيم وعلي محمد البجاوي، ط 2، مطبعة البابي الحلبي، القاهرة 1966.

الجرجاني ـ عبد القاهر:
1 ـ دلائل الإعجاز، ط 1، القاهرة 1969.
2 ـ أسرار البلاغة، تحقيق: هـ. ريتر، مطبعة وزارة المعارف، اسطنبول 1954.

جمعة ـ الدكتور حسين: قضايا الإبداع الفني، دار الآداب، بيروت 1983.

الجندي ـ أنور: معالم الأدب العربي المعاصر، القاهرة 1964.

الجوهري ـ اسماعيل بن حمّاد: الصحاح، تاج اللغة وصحاح العربية، تحقيق: أحمد عبد الغفور العطار، مطابع دار الكتاب العربي بمصر القاهرة 1956.

جويو ـ ج.م: مسائل فلسفة الفن المعاصرة، ترجمة: سامي الدروبي، القاهرة 1948.

الحاتمي ـ أبو علي: حلية المحاضرة في صناعة الشعر، تحقيق: جعفر الكتاني، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، بغداد 1979.

حاوي ـ إيليا: الرمزية والسريالية في الشعر الغربي والعربي، دار الثقافة، بيروت 1980.

حسّان ـ الدكتور عبد الحكيم: النظرية الرومانتيكية في الشعر، القاهرة 1971.

حسين ـ الدكتور طه: حديث الأربعاء، ط 10، القاهرة (د.ت).

حسين ـ وليد عبد الله: الصورة الفنية في شعر الرصافي، رسالة ماجستير مطبوعة بالرونيو، كلية الآداب ـ جامعة بغداد 1985.

الخطيب ـ الدكتور إبراهيم: نظرية المنهج الشكلي (نصوص الشكلانيين الروس) ط 1، بيروت 1982.

الخياط ـ الدكتور جلال:
1 ـ الأصول الدرامية في الشعر العربي، وزارة الثقافة والإعلام، دار الرشيد للنشر، بغداد 1982.
2 ـ المثال والتحول (آراء ودراسات في شعر المتنبي وحياته) وزارة الاعلام بغداد 1977.

الدرهم ـ هيّا محمد عبد العزيز: صورة البحر في الشعر العربي الحديث بالخليج، قطر ـ الدوحة 1986.

درو ـ اليزابث: الشعر كيف نفهمه ونتذوقه، ترجمة: محمد إبراهيم الشوش، مكتبة منيمنة، بيروت 1961.

درويش ـ الدكتور محمد طاهر: في النقد الأدبي عند العرب، القاهرة 1977.

الدسوقي ـ عبد العزيز: جماعة أبولو وأثرها في الشعر الحديث، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، القاهرة 1971.

الدليمي ـ الدكتور سمير: الصورة في الشعر العراقي الحديث (المدرسة التقليدية)، رسالة دكتوراه، مطبوعة بالرونيو، جامعة القاهرة 1977.

ديتشس ـ ديفيد: مناهج النقد الأدبي بين النظرية والتطبيق، ترجمة: الدكتور محمد يوسف نجم، مراجعة: الدكتور احسان عباس، دار صادر، بيروت 1967.

الرباعي ـ الدكتور عبد القادر: الصورة الفنية في شعر أبي تمام، عمّان 1980.

الربيعي ـ الدكتور محمود: حاضر النقد الأدبي (مقالات مترجمة) ط 1، دار المعارف بمصر، القاهرة 1975.

رتشاردز ـ أ. آ: مبادىء النقد الأدبي، ترجمة: الدكتور مصطفى بدوي، مراجعة: لويس عوض، المؤسسة المصرية العامة للتأليف، القاهرة 1963.

الروبي ـ الدكتورة ألفت كمال: نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين من الكندي حتى ابن رشد بيروت 1983.

روز نتال ـ م. ل: شعراء المدرسة الحديثة، ترجمة: جمال الحسني، مراجعة: موسى خوري، بيروت 1963.

روي ـ كلود: دفاعاً عن الأدب، ترجمة: هنري زغيب، ط 1، بيروت ـ باريس 1983.

ريد ـ هربرت: تعريف الفن، ترجمة: ابراهيم إمام ومصطفى الارنؤوطي، القاهرة 1962.

زكي ـ الدكتور احمد كمال: النقد الأدبي الحديث أصوله واتجاهاته، القاهرة 1972.

الزمخشري ـ محمود بن عمر: تفسير الكشاف، بيروت (د. ت).

الزيدي ـ توفيق: أثر اللسانيات في النقد العربي الحديث، الدار العربية للكتاب، تونس 1984.

سارتر ـ جان بول: الأدب الملتزم، ترجمة: جورج طرابيشي، ط 1، بيروت 1965.

ستولينتز ـ جيروم: النقد الفني، ترجمة: فؤاد زكريا، القاهرة 1974.

سعيد ـ الدكتورة خالدة:

1 ـ البحث عن الجذور، ط 1، دار مجلة شعر، بيروت 1960.

2 ـ حركية الإبداع، ط 2، بيروت 1983.

السقطي ـ رسمية: أثر كف البصر على الصورة عند المعري، بغداد 1966.

ستكوت ـ ويلبر. س: خمسة مداخل إلى النقد الأدبي، ترجمة: الدكتور عناد غزوان وجعفر صادق الخليلي، ط 1، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، بغداد 1981.

سلّوم ـ الدكتور داود: النقد الأدبي، القسم الأول، مطبعة الزهراء، بغداد 1967.

السيّد ـ الدكتور شفيع: التعبير البياني، مطبعة الاستقلال الكبرى، القاهرة 1977.

الشايب ـ أحمد: أصول النقد الأدبي، ط 7، القاهرة 1964.

شرف ـ الدكتور حفني محمد:

1 ـ الصور البديعية بين النظرية والتطبيق، ط 1، القاهرة 1966.

2 ـ الصور البيانية بين النظرية والتطبيق، ط 1، القاهرة 1965.

شريم ـ ميشال: دليل الدراسات الأسلوبية، بيروت 1984.
شكري ـ عبد الرحمن: ديوان عبد الرحمن شكري، مقدمة الخطرات، ط 1، الاسكندرية 1960.
شكري ـ الدكتور غالي: شعرنا الحديث.. إلى أين، القاهرة 1968.
الشكعة ـ الدكتور مصطفى: من فنون الأدب العربي، مطبعة الأنجلو ـ مصرية، القاهرة 1957.
شنايدر ـ د. آي: التحليل النفسي والفن: ترجمة: يوسف عبد المسيح ثروة، بغداد 1984.
الشورى ـ الدكتور مصطفى عبد الشافي: شعر الرثاء في العصر الجاهلي (دراسة فنية)، الدار الجامعية للطباعة والنشر، بيروت 1983.
الصائغ ـ الدكتور عبد الإله: الصورة الفنية في شعر الأعشى الكبير، رسالة دكتوراه، مطبوعة بالرونيو، كلية الآداب ـ جامعة بغداد 1984.
الصائغ ـ يوسف: الشعر الحر في العراق منذ نشأته حتى 1958، بغداد 1984.
الصغير ـ الدكتور محمد حسين علي: الصورة الأدبية في الشعر الأموي، رسالة ماجستير، مطبوعة بالرونيو، كلية الآداب ـ جامعة بغداد 1975.
صمّود ـ حمادي: التفكير البلاغي عند العرب أسسه وتطوره إلى القرن السادس، تونس 1981.
ضيف ـ الدكتور شوقي: البلاغة تطوّر وتاريخ، القاهرة 1965.
الطاهر ـ الدكتور علي جواد: مقدمة في النقد الأدبي، ط 2، بيروت 1983.
عباس ـ الدكتور إحسان:
1 ـ تاريخ النقد الأدبي عند العرب، ط 2، بيروت 1978.
2 ـ عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث، بيروت 1955.
3 ـ فن الشعر، ط 5، دار الثقافة، بيروت 1975.
عباس ـ عبد الجبار:
1 ـ السياب، ط 2، دار الشؤون الثقافية العامة، وزارة الإعلام بغداد 1986.
2 ـ مرايا على الطريق، بغداد (د.ت).
عبد الرحمن ـ الدكتور نصرت: الصورة الفنية في الشعر الجاهلي في ضوء النقد الحديث، ط 2، عمان 1982.
عبد الله ـ الدكتور محمد حسن: الصورة والبناء الشعري، دار المعارف بمصر، القاهرة 1981.
عبيد ـ محمد صابر: المدينة في شعر أحمد عبد المعطي حجازي، رسالة ماجستير مطبوعة بالرونيو، جامعة الموصل 1986.
عبد النور ـ جبور: المعجم الأدبي، ط 1، دار العلم للملايين، بيروت 1979.
العشماوي ـ الدكتور محمد زكي:
1 ـ فلسفة الجمال في الفكر المعاصر، بيروت 1981.
2 ـ قضايا النقد الأدبي المعاصر، الاسكندرية 1975.

عصفور ـ الدكتور جابر محمد:
1 ـ الصورة الفنية في التراث النقدي والبلاغي، القاهرة 1974.
2 ـ مفهوم الشعر، القاهرة 1982.

عفيفي ـ الدكتور محمد الصادق: النقد التطبيقي والموازنات، ط 2، القاهرة 1978.

العقاد ـ أعباس محمود:
1 ـ ابن الرومي (حياته من شعره)، ط 5، القاهرة 1963.
2 ـ الديوان (مع المازني)، ط 3، القاهرة 1963.
3 ـ اللغة الشاعرة، القاهرة 1960.

العكش ـ منير: أسئلة الشعر في حركة الخلق وكمال الحداثة وموتها، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط 1، بيروت 1979.

علوان ـ الدكتور علي عباس: تطوّر الشعر العربي الحديث في العراق، اتجاهات الرؤيا وجماليات النسيج، وزارة الإعلام، بغداد 1985.

علوش ـ سعد: معجم المصطلحات الأدبية المعاصرة، بيروت 1985.

العلوي ـ ابن طباطبا: عيار الشعر، تحقيق طه الحاجري ومحمد زغلول سلام، القاهرة 1956.

علي ـ الدكتور عبد الرضا: نازك الملائكة ـ الناقدة، رسالة دكتوراه مطبوعة بالرونيو، كلية الآداب ـ جامعة بغداد 1986.

عوض ـ ريتا: أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير، ط 1، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت 1979.

عيد ـ الدكتور رجاء:
1 ـ دراسة في لغة الشعر، القاهرة 1979.
2 ـ فلسفة البلاغة بين التقنية والتطور، منشأة المعارف بالاسكندرية (د.ت).
3 ـ دراسة في لغة الشعر، القاهرة 1979.

غرنباوم ـ غوستاف فون: دراسات في الأدب العربي، ترجمة: الدكتور احسان عباس وأنيس فريحة ومحمد يوسف نجم وكمال يازجي، بيروت 1959.

غريب ـ روز: تمهيد في النقد الحديث، دار المكشوف، بيروت 1971.

فالح ـ الدكتور جليل رشيد: الصورة المجازية في شعر المتنبي، رسالة دكتوراه مطبوعة بالرونيو، كلية الآداب ـ جامعة بغداد 1984.

فخر الدين ـ الدكتور جودت: شكل القصيدة العربية في النقد العربي حتى القرن الثامن الهجري، بيروت 1984.

فريد ـ ماهر شفيق: النقد الانجليزي الحديث، القاهرة 1970.

فهمي ـ الدكتور ماهر حسن: المذاهب النقدية، القاهرة 1962.

فيشر ـ أرنست: ضرورة الفن، ترجمة: أسعد حليم، القاهرة 1971.
قاسم ـ محمود: الخيال في مذهب محيي الدين بن عربي، القاهرة 1969.
القرطاجنّي ـ حازم: منهاج البلغاء وسراج الأدباء، تحقيق: محمد الحبيب بن الخوجة، دار الكتب الشرقية، تونس 1966.

قصبجي ـ الدكتور عصام: نظرية المحاكاة في النقد العربي القديم، القاهرة 1980.
القط ـ الدكتور عبد القادر: قضايا ومواقف، القاهرة 1971.
القلماوي ـ الدكتورة سهير: النقد الأدبي، ط 2، القاهرة 1959.
القيرواني ـ ابن رشيق: العمدة، القاهرة 1907.
الكبير ـ الدكتور حسن أحمد: تطور القصيدة الغنائية في الشعر العربي الحديث، القاهرة 1978.

كرم ـ انطون غطاس: الرمزية والأدب العربي الحديث، دار المكشوف، بيروت 1949.
لويس ـ س. داي: الصورة الشعرية، ترجمة: الدكتور أحمد نصيف الجنابي ومالك ميري وسلمان حسن إبراهيم، مراجعة: الدكتور عناد غزوان، مؤسسة الخليج للطباعة والنشر، الكويت 1982.

المازني ـ ابراهيم: حصاد الهشيم، ط 7، القاهرة 1971.
مبارك ـ الدكتور زكي: الموازنة بين الشعراء، ط 2، القاهرة 1936.
المحادين ـ عدنان محمد علي: الصورة الشعرية عند السياب، رسالة ماجستير مطبوعة بالرونيو، كلية الآداب ـ جامعة بغداد 1986.

محمد ـ الدكتور علي عبد المعطي: مشكلة الإبداع الفني، دار الجامعات المصرية، القاهرة 1977
محمود ـ الدكتور زكي نجيب: في فلسفة النقد، ط 1، مطابع الشروق، بيروت والقاهرة 1979.

المرزباني ـ محمد بن عمران: الموشح في مآخذ العلماء على الشعراء، القاهرة 1343 هـ.
مرزوق ـ الدكتور حلمي: مقدمة في دراسة الأدب الحديث، القاهرة 1980.
المرزوقي ـ أحمد بن محمد: شرح ديوان الحماسة، تحقيق: أحمد أمين وعبد السلام هارون، لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة 1951.

المسدي ـ الدكتور عبد السلام:
1 ـ الأسلوبية والأسلوب، الدار العربية للكتاب، ليبيا ـ تونس 1977.
2 ـ النقد والحداثة، بيروت 1983.

مطلوب ـ الدكتور أحمد:
1 ـ الصورة في شعر الأخطل الصغير، عمان 1985.
2 ـ عبد القاهر الجرجاني بلاغته ونقده، بيروت 1973.
3 ـ مصطلحات بلاغية، بغداد 1972.

مكليش ـ أرشيبالد: الشعر والتجربة، ترجمة: سلمى الخضراء الجيوسي، مراجعة توفيق صايغ، بيروت 1963.

الملائكة ـ الدكتورة نازك:
1 ـ الصومعة والشرفة الحمراء (دراسة نقدية في شعر علي محمود طه)، ط 2 بيروت 1979.
2 ـ قضايا الشعر المعاصر، ط 1 ، بيروت 1962.

مندور ـ الدكتور محمد:
1 ـ الأدب ومذاهبه، ط 3، القاهرة (د.ت).
2 ـ فن الشعر، القاهرة (د.ت).
3 ـ في الميزان الجديد، ط 3، القاهرة (د.ت).
4 ـ النقد المنهجي عند العرب، القاهرة 1948.
5 ـ النقد والنقاد المعاصرون، مكتبة النهضة المصرية، القاهرة (د.ت).

المنصور ـ عز الدين: دراسات نقدية ونماذج حول بعض قضايا الشعر المعاصر، بيروت 1985.

ميرهوف ـ هانز: الزمن في الأدب، ترجمة: أسعد رزوق، مراجعة: العوضي الوكيل، القاهرة 1972.

ناصف ـ الدكتور مصطفى:
1 ـ دراسة الأدب العربي، ط 3، بيروت 1983 .
2 ـ الصورة الأدبية، ط 1، القاهرة 1958.
3 ـ نظرية المعنى في النقد العربي، ط 1، القاهرة 1965.

الناعوري ـ الدكتور عيسى: أدب المهجر، القاهرة 1959.
نافع ـ الدكتور عبد الفتاح صالح: الصورة في شعر بشار بن برد، عمان 1983.
نجم ـ الدكتور خريستو: النرجسية في أدب نزار قباني، ط 1، دار الرائد العربي، بيروت 1983.

نصر ـ الدكتور عاطف جودة: الرمز الشعري عند الصوفية، دار الأندلس، بيروت 1978.
نعيمة ـ ميخائيل: الغربال، المجموعة الكاملة، مج 3، دار العلم للملايين، بيروت 1971.

هازلت ـ وليام: مهمة الناقد، ترجمة نظمي خليل، القاهرة (د.ت).
هايمن ـ ستانلي: النقد الأدبي ومدارسه الحديثة، ترجمة: الدكتور احسان عباس ومحمد يوسف نجم، ط 3، بيروت 1978.

هدية ـ الدكتور محمد علي: الصورة في شعر الديوانيين بين النظرية والتطبيق، القاهرة 1984.

هلال ـ الدكتور محمد غنيمي:
1 ـ الأدب المقارن، ط 5، بيروت 1962.
2 ـ دراسات ونماذج في مذاهب الشعر ونقده، دار نهضة مصر، القاهرة (د.ت).
3 ـ النقد الأدبي الحديث، ط 5، القاهرة 1971.

وارين وويليك ـ أوستن وارين ورينيه ويليك: نظرية الأدب، ترجمة: محيي الدين صبحي وحسام

الخطيب، ط 3، القاهرة 1962.

وهبة ـ مجدي: معجم مصطلحات الأدب، بيروت 1974.

ياغي ـ الدكتور هاشم: الشعر الحديث بين النظرية والتطبيق، ط 1، بيروت 1981.

اليافي ـ الدكتور نعيم:

1 ـ تطوّر الصورة الفنية في الشعر العربي الحديث، دمشق 1985.

2 ـ مقدمة لدراسة الصورة الفنية، دمشق 1982.

اليوسف ـ يوسف: مقالات في الشعر الجاهلي، ط 3، القاهرة 1983.

* * *

الدوريات:

عصفور ـ الدكتور جابر: «مقالة تحليلية لكتاب س. داي لويس الصورة الشعرية»، مجلة المجلة المصرية، ع 135، سنة 1968.

عباس ـ الدكتور إحسان: «حوار في مجلة الأقلام»، مجلة الأقلام، ع 6، بغداد 1986.

غزوان ـ الدكتور عناد: «المعادل الموضوعي مصطلحاً نقدياً»، مجلة الأقلام، ع 9، بغداد 1984.

فريدمان ـ نورمان: «الصورة الفنية» مقال ترجمة الدكتور جابر عصفور، مجلة الأديب المعاصر، القاهرة، ع 16، سنة 1976.

ناجي ـ الدكتور مجيد عبد الحميد: «الصورة الشعرية»، مجلة الأقلام، ع 9، بغداد 1984.

ثامر ـ فاضل: «الفن والأدب بين الرؤية والرؤيا»، جريدة الثورة، ع 6003، بغداد 1986.

عبيد ـ محمد صابر: «الصورة الشعرية التشكيل والانفتاح»، جريدة الجمهورية، ع 6392 بغداد 1987.

الوهايبي ـ منصف: «الصورة في القصيدة الحديثة»، جريدة الثورة، ع 5848، بغداد 1986.

فهرس المحتويات

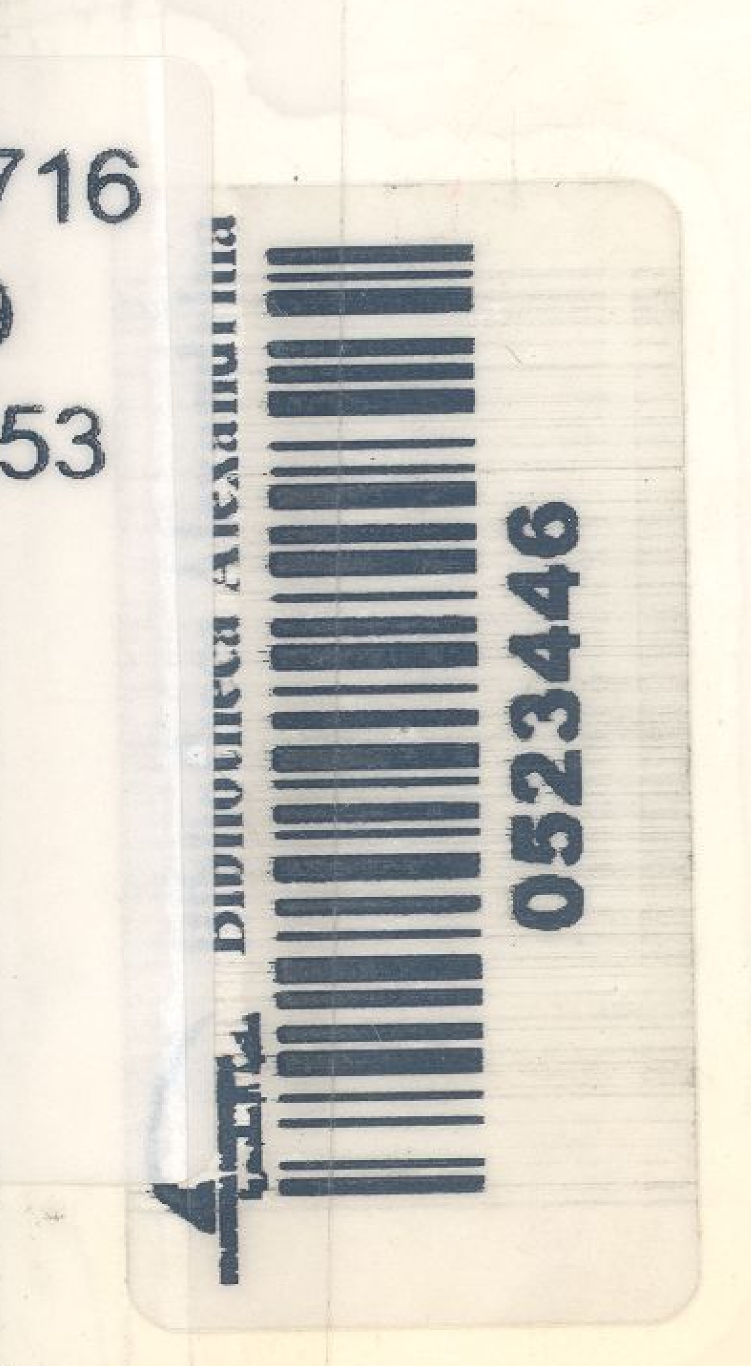
الصورة الشعرية

اتخذ النقد العربي الحديث مناهج متباينة في دراسته للإبداع الشعري ظلت تمثل سعياً ومحاولةً في تفسيره وطموحاً وتطلعاً إلى احتوائه وتمييز ما هو ميسور على التحديد من ملامحه الفنية.

وعانت الدراسات الشعرية حيفاً فنياً وقع عليها وجد شكله البارز في المبالغة والإمعان في تأكيد جوانب بعيدة عن المظاهر الفنية للإبداع والابتعاد عن دراسة الشعر في جوهره إلى ما هو خارجي وناءٍ عن كنهه الإبداعي، وكان هذا، تحديداً، في المناهج التي اتجهت إلى دراسة الشعر ظاهرةً حيويةً لا تنفصل عن غيرها من ظواهر الحياة والمجتمع، وأهمها المنهج التاريخي والإجتماعي والنفسي أو على نحو أدق، النفساني، إذا ما حرصنا على الجانب العلمي التحليلي.

فعلى الرغم من النتائج المهمة التي قدّمتها الدراسات المعتمدة على هذه المناهج في مجالاتها، إلّا أنها عانت، دائماً، مما يوجه إليها لوماً أو تقصيراً أو انحساراً فيما يتعلق بانشغالها بمسالك ومسارات بعيدة عن روح الشعر وجوهره الفني حيث مكمن الإبداع والتفرد.

وقد تكون زيادة الميل إلى هذه المناهج النقدية البعيدة عن روح الشعر وجوهره واقعة تحت وطأة إيثار السهولة التي يمنحها البعد عن تخوم الإبداع، أو مجاراة العصر في روحه العلمي، وعدوى الدراسات السائدة، أو دوافع أخرى قد تصلح أسباباً لذلك.





المركز الثقافي العربي
ص ب ١١٣/٥١٥٨ بيروت - لبنان
ص. ب 4006 - الدار البيضاء - المغرب